

Víctor d'Ors

arquitectura y humanismo

nueva colección labor

Palabras preliminares

Tenía que ser aquí, sobre esta misma mesa, donde se escribieron las últimas «Glosas» —bajo la luz ofrecida por estos arcos, frente al mar de la medida y la figuración—, donde se terminase este libro, como donde se empezó. Todas las ideas que en él se exponen no desean alejarse del terreno en que radicaba el pensamiento orsiano; no pretenden ser otra cosa que desarrollo de algunas de sus semillas. También les gustaría poder alinearse detrás de la Estética de Milá y Fontanals.

La publicación de este libro iba convirtiéndose en una especie de deber para su autor, después de tantos años de profesorado; pero, por desgracia, no puede constituir más que otra especie de «borrador», que uno piensa que ya se irá corrigiendo y completando. Entre los dedicados a la arquitectura, el primero; por constituir algo así como un «aperitivo envolvente» de nuestro curso en la Escuela, de un lado; y de los doce libros sobre arquitectura que tenemos planeados, por otro.

Nuestra «Estética», que cuida Ramón Garriga, y nuestro «Arte de proyectar», que empieza a preparar Adolfo Amezcua, pueden seguir, quizá pronto, como una «entrada». Veremos lo que Dios dispone.

Desde aquí damos las gracias a estos dos colaboradores y a Julio Enrique Simonet por ayudarnos a revisar, corregir y completar lo que todavía no era ni siquiera un borrador.

Villanueva y la Geltrú, 1 de octubre de 1966

Indice de materias

| | |
|-----------------------|-----|
| Palabras preliminares | 5 |
| Escrito primero | 9 |
| Escrito segundo | 83 |
| Escrito tercero | 105 |
| Indice de nombres | 153 |

Escrito primero

SOBRE LA ARQUITECTURA

I

Situación de este escrito y recuerdo del matemático
Laureano Pérez-Cacho

II

La arquitectura, resultado del orden ideal del espacio

III

La moral, la ciencia y el arte, según su grado de racional
determinación

IV

La creación de un edificio, tarea sobredeterminada
de entidad superreal

V

Las artes plásticas y su «realización»

VI

Prospecto de las creaciones arquitectónicas

VII

La circunstancia prospectal de inspiración

VIII

El aspecto texturial, manifestación en el espacio-tiempo

IX

Los tres «papeles» de la forma

X

La modalidad presencial-frecuencial de las texturas

XI

El «recepto» visual-orientatorio

XII

La agencialidad luminoso-mecánica del recepto arquitectónico

I. Situación de este escrito y recuerdo del matemático Laureano Pérez-Cacho

Este libro expone el desarrollo que exigía —y en muchas direcciones— una conferencia nuestra en el Colegio de Arquitectos de Madrid, en agosto de 1958; en el momento en que empezaban las primeras preocupaciones en torno a una futura ley: la de reforma de las Enseñanzas Técnicas, que nació luego, entre más bien turbios presagios.

Hay muchas cosas que no acaban de entenderse. Está en los designios de la Providencia el que salgan como salen. Porque aquella ley se originaba en las necesidades —evidentes— de disponer de más facultativos especialistas y en la conveniencia de acabar, en las escuelas técnicas, con su carácter de privilegio social; y la saludaban mil aires saludables. ¿Por qué se volvió, en su incubación, tan cerrada a las humanidades? ¿Por qué, luego, atendía tan poco a lo diferencial de las varias profesiones a las que afectaba? ¿Por qué se nos puso, al fin, tan demagógica, por decirlo así?

Quizás una mal disimulada tristeza premonitoria por todo ello tiñó al principio nuestra conferencia de tintes funerales, aunque luego la esperanza irrumpiría, abriéndose camino.

Entre las esquelas, necrologías y recordatorios de los desaparecidos en 1958 no hallamos el nombre de Laureano Pérez-Cacho. Quizá falleció en 1957; dudaba; mas tampoco en las notas memoriales de ese año pude encontrarlo. Pero yo deseo traer aquí este nombre, con el recuerdo del apasionado y genial matemático, que vivió entre y sobre los últimos residuos de nuestra «picaresca libre», con las vehemencias relampagueándole en sus grandes ojos

húmedos de hijo de Piscis,¹ con sus eléctricos gestos desaforados; el recuerdo, digo, de este extraordinario español que fue maestro mío y también de José María Argote.

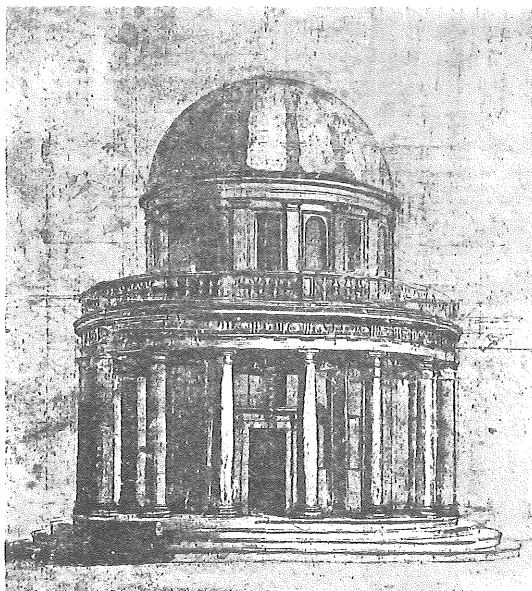
(Este tan querido amigo —afortunadamente para él— no se encontraba allí, sentado entre nosotros, y es de esperar que ahora goce de la Gloria.)

Pérez-Cacho no venía entonces recordado a título gratuito; sino sirviéndonos de acompañamiento, de referencia y fondo; así que pudiera incluso constituir, con otros ingredientes, inicial precedente a nueva técnica de conferencias de dos o más dimensiones. Por de pronto, nos valió una anécdota suya —de trabajador obseso— para precisar, de entrada, la situación de aquella conferencia que tuvo por finalidad primera el aportar, sin duda, escasas pero seguras luces a los problemas de la enseñanza de la Arquitectura.

Laureano Pérez-Cacho trabajaba por el 1930 —año en que fui, por fortuna, su alumno— en lo que casi toda su vida trabajó: sobre la demostración del Teorema de Fermat y sobre interesantes —algunas, importantes— consecuencias del mismo. Y, además, tenía entonces una novia, con la que luego, al fin —¿cómo no?—, se casó. Trabajaba infatigablemente, ininterrumpidamente, con obsesión: rachas iluminadas; otras, de desesperante infructuosidad. Y llevaba a la novia al Café Cristina, que los estudiantes de aquel tiempo conocían muy bien —en la esquina Sol, Arenal, Mayor— los domingos por la tarde —municipales y muy espesos—, en sus pretendidos asuetos.

Una vez allí sentados, llamaba con las palmas al camarero y a ella preguntaba: «¿Qué quieres? ¿Chocolate con bollos?, ¿una limonada?, ¿un bocadillo de jamón?, ¿un merengue?, ¿tres pasteles?, ¿dos yemitas de coco?, ¿una copita de Málaga?». Y sin darle tiempo a contestar, encargaba todo lo mencionado al camarero y un largo café negro para sí mismo.

Luego —ya felizmente rodeada ella de bandejas, platos, vasos, cucharillas, servilletas; y contemplando ingeribles y relamiéndose por anticipado— le espetaba, por encima de tanto obstáculo, un par de respetuosas ternuras y lisonjas y, coincidiendo con la primera masticación del bocadillo, triple de los actuales, Pérez-Cacho se ladeaba ligeramente; sacaba, de un bolsillo, blancas cuartillas; de otro, una pluma; y se ponía hasta el final de la merienda —que iba para largo— a arañar con su poderosa mente teoremas y coro-



1. Bramante. Proyecto de San Pedro in Montorio

larios; y, si venía buena inspiración, entre vals y java, le propinaba algún furioso y genial zarpazo a la ignota teoría de los números.

Así, allí mismo, a nuestro lado, con bocadillos de buena esperanza y libaciones de feliz augurio, dejamos bien sentada —modosita ella también— con todo respetuoso afecto, a la futura ley de Enseñanzas Técnicas, a la que deseamos bien alimentar y cuidar regaladamente, como novia que es de todos los técnicos españoles; aunque los arquitectos edificadores sólo lo seamos a medias. Presente aquí, pero no operante, en estas meditaciones sobre la arquitectura y la enseñanza, en general; y sobre la enseñanza de la arquitectura, en particular.

II. La arquitectura, resultado del orden ideal del espacio

Nuestro estudio se referirá primeramente a lo que podemos llamar el «entendimiento» de la arquitectura; puesto que, no sabiendo en lo que ésta consiste, mal la podremos enseñar. Aquí topamos de cara con gigantesco y dañino equívoco, que viene perdurando —con su razón, naturalmente— por los siglos de los siglos. El equívoco juega sobre la confusión entre los términos «arquitectura» y «edificación». Porque, a lo que se suele llamar arquitectura es a la propia edificación; o sea, a una actividad cultural, pletórica de contenido artístico; precisamente porque en ella la arquitectura se desarrolla en plenitud. Como los cuadros para la pintura, o las estatuas para la escultura, así los edificios para la arquitectura: permiten «embaular»² una carga de la correspondiente bella arte, que no aceptaría ninguna otra clase de trabajo humano.

¿A qué llamaremos entonces —en una primera aproximación— «arquitectura»? La palabra —la, según Hegel, reveladora palabra— bien lo indica: se trata de la «archi», o sea de la «sobre» o superior «textura». Aclarando: la «textura» manifiesta el orden real y simplemente físico del espacio; la «*architextura*», además, un orden, que está por encima de éste: *el orden ideal y metafísico del espacio*. Podemos considerar que cualquier textura —y según la escala humana, desde las mayores supertexturas hasta las mínimas infertexturas— nos muestra el orden del espacio en su aspecto más real. Es, por su ventura, cuando, además, trascienden un orden ideal; entonces las llamaremos «architexturas».

Pero se precisa, sin duda, de mayor discriminación. Los «entes» concretos de la cultura y natura —elementos, órganos y organizaciones— podremos siempre, platónicamente, considerarlos como «ejemplares» o «tipos», que reproducen unos «modelos» o «patrones» abstractos a los cuales se aproximan más o menos perfectamente. Diremos que se trata de modelos «prototípicos», «ectípicos» o «arquetípicos», según provengan *predominantemente* del inconsciente trabajo instintivo —como los nidos de los pájaros—; de la consciente voluntad razonante —como los «puentes de altura estricta»—; o de la sobreconsciente, inspirada intuición, como en el caso del Cenáculo de Leonardo de Vinci. Repitamos: arquitectura se refiere, pues, a arquetípicas texturas.

Las texturas, que se manifiestan más o menos patentemente a nuestra percepción —por ejemplo en los edificios—, pueden presentar fiel trasunto de un orden arquetípico, de *modelos ideales de orden en el espacio*: entonces tenemos arquitectura.

Las «obras» de la sobreconsciente, inspirada intuición, constituyen desarrollos trascendentes de ideas —más o menos platónicamente hablando— y se caracterizan, porque lo más interesante en ellas, más que su origen o su finalidad, es precisamente el tal «desarrollo» de su realización.

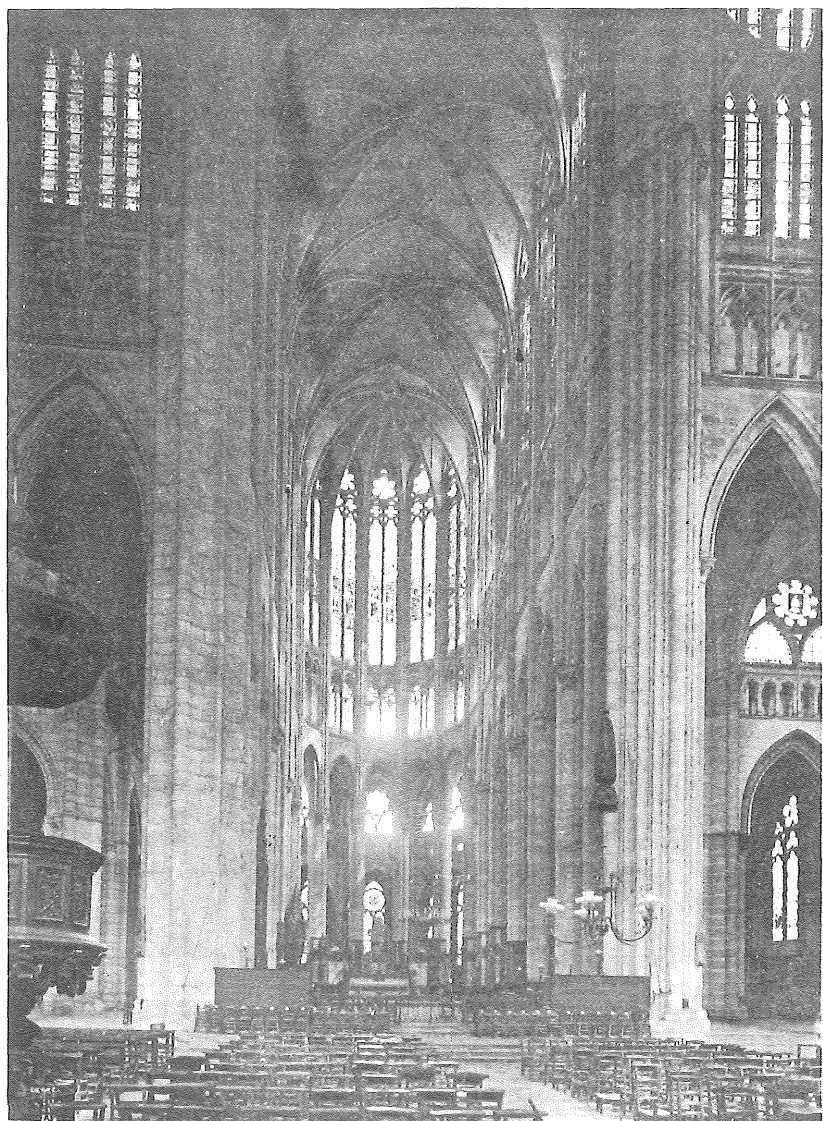
La intuición trabaja siempre predominantemente en tal desarrollo. Pero aquélla puede actuar en mayor o menor pureza. Queremos decir que, unas veces, se trata de un trabajo de casi pura intuición; tal en el Tempietto di San Pietro in Montorio, del Bramante (fig. 1), o en el Zeus fidíaco o en las Meninas. Otras veces, el trabajo intuitivo se produce en estrecha, íntima colaboración con la voluntad razonante, como en el caso de la Misa de San Martín de Lesueur, o en la catedral de Beauvais (fig. 2), o en *La Valse*, de Ravel; otras veces, por último, la intuición se entremezcla de corrientes instintivas, como ocurre en el pintar de Goya o en la música de Albéniz, o, viniendo hacia cercana actualidad, en los proyectos de nuestro Alejandro de la Sota (fig. 3).

A la actividad conjunta de razón e intuición designaremos como labor de inteligencia, y a la que combina inspiración intuitiva con corrientes instintivas o sentimentales, labor de sensibilidad. Se trata siempre de dosis, de predominancias, naturalmente; nunca de exclusiones. En todo caso, siempre que la intuición actúa, y sólo cuando la intuición toma parte, se producen en la cultura propiamente «creaciones». Veremos que, únicamente entonces, podemos obtener «artisticidad».

No quiero pasar por alto que este «entendimiento» nuestro y nuevo de la arquitectura —que no pretende una definición ni por lo tanto determina un «concepto»; sino que se esfuerza en la traducción conceptual más o menos afortunada de una «idea»— ha sido reiteradamente combatido; especialmente desde dos puntos de vista.

a) Si el común de las gentes, y aun los propios arquitectos, cuando hablan de «arquitectura» —refiriéndose aproximadamente a cosas de edificación y, en último extremo, a la composición propia de los edificios— se entienden perfectamente o por lo menos a nivel suficiente, ¿a qué complicarnos más la vida? ¡Como si no existieran ya bastantes confusiones por hablarse diferentes lenguajes en la política, en la filosofía, etc.!

b) ¿Por qué el retrotraer el sentido de las palabras a su eti-

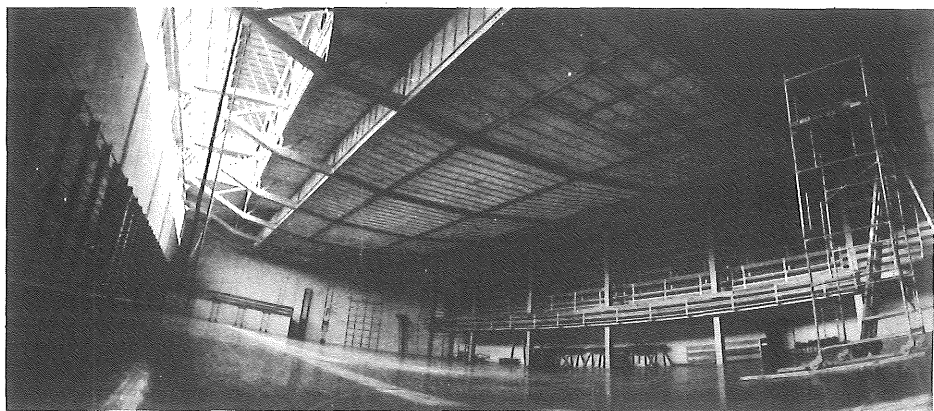


2. Catedral de San Pedro, Beauvais

mología ha de ser lo acertado? ¿No sufren las palabras una evolución, que conduce a variaciones de su sentido que resultan inevitables? ¿No constituye un infecundo, inútil acto de primitivismo el pretender que vuelvan a encerrarse en su estadio primero de significaciones?

Deseamos contestar cumplidamente a estas dos objeciones a la vez. El común de las gentes se refiere con la palabra *arquitectura*, muy ampliamente, a todo lo que entra en la edificación; en su sentido más estricto, los arquitectos indican con aquella palabra todo lo que no es propiamente materializable en los edificios; excluyendo así lo constructivo. A pesar de que ya Labrouste dijo abruptamente que «la arquitectura es la construcción», de edificios, se entiende. Por otra parte, la palabra *arquitectura* se emplea incluso metafóricamente en lugar de la palabra *composición*; no sólo en lo que atañe al orden espacial, sino a cualquier ordenación; sobre todo, si muestra armónico reparto, proporción y equilibrio entre las partes de un todo. Se habla no sólo de la arquitectura de una página tipográfica, sino de la de un Estado.

Ahora bien, las palabras traducen lo que Goethe llamaba «ideas simples» —algunas veces «ideas madres»—, las cuales, como vivos entes culturales que son, admiten «desarrollo».



3. Alejandro de la Sota. Gimnasio del Colegio de Maravillas, Madrid

Mejor sería decir que no pueden evitar «su desarrollo». Tal «desarrollo» se distingue de cualquier otro modo de «continuación» en que integra creación, evolución y mutación brusca —incluidos nacimiento y muerte—, como ya estableció Emilio Carlo Blanc, para cualquier género de «lisis» en su estudio *Sviluppo per lisi delle forme distinte*.³

Entonces, cuando un desarrollo rebasa su campo propio y se interfiere con la acción de otro ente —léase, en los organismos naturales, en el caso del cáncer—, el tal desarrollo se convierte en vicioso. Esto es lo que ha ocurrido con numerosas palabras; entre ellas las tan traídas y llevadas «democracia», «monarquía», «república», «colonialismo», «colonización», «civilización», «cultura», etc. Entonces no hay más remedio que extirpar. En caso contrario, viene la enfermedad. La enfermedad cultural es precisamente la dañina confusión. Extirpar todo lo que sobra y quedarse en el sentido de una palabra: no con lo primitivo; sino, con lo que ella, ya limpia, revela como posibilidades semánticas. Lo importante es entonces aquella «constancia», por la cual algo tan diferente como un enjuto, bigotudo y torvo teniente de la Guardia Civil es el mismo «ser» —transcendido, desarrollado— que el rorro lechoncito y sonrosado que miraba sonriente a su madre. Pues tal tipo de constancias son lo único determinado e invariable entre las muchas posibilidades sobredeterminadas de variación en una idea y se nos revelan, no sólo por la etimología —aunque principalmente por ella—, sino también por su historia, por sus «epifanías», por sus trasplantes metafóricos, por sus versiones a otros idiomas, por toda su «vida cultural».

Este «sentido total» de la palabra *arquitectura*, como «idea», es el que nosotros tratamos de esclarecer; que resulta coincidente con todo lo que acabamos de señalar, y no muy coincidente con su primitivo empleo, por el cual, «arquitecto», equivalía a «jefe de obreros».

Resumiendo: conviene «limpiar» —y es una de las tareas de la Academia— una palabra cuando ésta se extiende en su sentido sobre el de otras, interfiriendo en su desarrollo; pues el desarrollo de aquélla es entonces vicioso y produce confusión. Al limpiarla, interesa que se deje al descubierto y se revele claramente su profundo total sentido. Entonces es más fácil el entenderla y también el traducirla a una comprensión o entendimiento en el campo racional; y, además, así se desarrolla luego en fecundidad.

III. La moral, la ciencia y el arte, según su grado de racional determinación

Todo lo dicho necesita todavía más esclarecimiento. Insistimos en ello siempre: no se trata de perfilar definiciones. Ya que las ideas no admiten propiamente que las definamos: porque no son abarcables o limitables o encerrables; «comprensibles», en suma, como es el caso con los «conceptos».

Intentamos únicamente «seudodefiniciones»; persiguiendo —y aun asediando— racionalmente algo, que sólo una apretada colaboración entre la intuición y la razón —como dijimos, la «inteligencia»— nos permite alcanzar, entrar en ello; y, en tal tensión entrados, «entender». Así ocurre siempre al enfrentar el arte,⁴ basado en ideas. Nunca podremos «comprender» del todo las ideas. Montaremos andamiajes racionales, para acceder a ellas; poéticos golpes de *flash* nos permitirán reconocerlas por transparencias; reiteradas aproximaciones darán ocasión a levantar un borde del velo...

Cualquier orden «ideal» metafísico del espacio trasciende de cierta clase de «ideas». A fuerza de darles vueltas razonantes llegaremos posiblemente a penetrarlas: se abrirá, o encenderá en luz nuestra intuición; tras los discontinuos frotamientos de la lógica, contra la lija de la dificultad, al tratar de conceptualizarlas; en la cerrazón oscura que las envuelve.

Dijimos que todas las palabras expresan en su amplia posibilidad de desarrollo ideas más o menos «simples», y para su aplicación a estrecho y forzado límite conceptual necesitan haber sido muy trabajadas por el pensamiento científico.⁵ Y aun así, no lo consiguen del todo. En puridad, un concepto —o su equivalente definición— con su *significado*, sólo puede expresarse con todo rigor por *signos*, como observamos en la Matemática o, más totalitariamente, en la Logística.

A toda creación cultural «artística», en general, como a las palabras «poéticas», en particular, no puede atribuirse, como ya decía Eugenio d'Ors,⁶ propiamente un «significado». Todo lo «artístico» trasciende ampliamente ideas; se ha desarrollado *eidéticamente* con un *sentido*. Tener sentido; expresar coherentemente —o sea, «en desarrollo»—, hereditariamente *un* «tema» ideal implicado en la obra que sea: es lo que puede exigirse al trabajo artístico.

Ahora bien, así como los conceptos son definibles porque les corresponde el «grado» de determinación racional que implica su

«problema» —lo que ocurre siempre en lo «científico», con margen de variable precisión, y exactamente en las ciencias puras o exactas o matemáticas—, caracteriza a los «temas» «artísticos» el hallarse racionalmente «sobredeterminados»; lo que ya aseguraba Karl Wiewinger,⁷ en particular para los «elementos» edificatorios de los templos griegos y, en general, para todo lo arquitectónico.

Aseguramos archijustificadamente, que un edificio constituye una preciosa posibilidad de «artisticidad» porque su temática se halla en tan alto grado de libre y gozosa sobredeterminación; como ocurre con la pintura de cuadros o «tintura a pintas» de un lienzo; o con la escultura o esculpidura o «escupidura» espacial en esos «cuerpos glorificados» que son las estatuas.

Porque es precisamente el «grado de sobredeterminación» y la *libertad* que puede implicar, lo que mide la «artisticidad» de una «temática»; como la exactitud y obligatoriedad en la «determinación», lo que permite asegurar el verdadero «cientificismo» de una problemática; o como lo deficitario y azaroso de su «inferdeterminación», lo que caracteriza la «cuestionable» «moralidad».⁸

Una de las más increíbles paradojas de la historia del pensamiento humano se da en el caso de la dialéctica de Sócrates, el más genial descubridor del orden moral. Canalizó el quehacer filosófico en razonante dialéctica, aplicándola especialmente al campo moral; con una fe en la razón que mueve, si no las montañas, sí a tanto discípulo como movió y estimuló a razonar en un campo de aplicación en ultimidad imposible. Y esa fecunda, pero equívoca lección, tuvo que pagar con la muerte.⁹

Tantas veces he expuesto en nuestra querida Escuela a la irrisión las «moralejas» racionalistas, que no me resisto a quebrantarlas, hoy nuevamente, ante mis lectores. Cito de memoria unos versos, en su tiempo muy conocidos —creo que de Sinesio Delgado— y aparecidos en *Blanco y Negro* de la «belle époque»:

Un químico alemán en Torres Vedras
fabricaba macarrones con las piedras;
luego, invirtiendo las operaciones
extraía piedras de los macarrones.
Total, que el químico alemán
deja las cosas idénticas que están.
Esto prueba que, el niño y el anciano,
conviene que se acuesten muy temprano.

No conviene disimular que cualquier «moraleja» se apoya fatalmente en una «falta» de lógica semejante, por tratarse siempre de

cuestiones inferdeterminadas. Al instinto, a los sentimientos, a la experiencia; al *principio de la resultancia* hay que atenerse siempre cuando se quiere enjuiciar cualquier «cuestión» moral. El *principio de contradicción* se corresponde precisamente con lo perfectamente determinado. La sobredeterminación, la temática estética, requiere valerse, racionalmente, del *principio de participación o desarrollo*.¹⁰

Es curioso que, por otro lado, cuando Heisenberg nos habla del estado de sobredeterminación de algunas «situaciones físicas», resulta que tal estado deriva, por una parte, del desconocimiento u olvido de incógnitas previas; es decir, que el exceso de datos lo es respecto del déficit de incógnitas. Por otro lado, Heisenberg situaba al físico «moderno» y aun a la propia natura, ante una tarea en cierto modo «artística»: en una libertad por la que podía elegir «una solución», sin verse forzados a la «solución única». El tener que considerar una solución *única*, es lo que caracteriza toda investigación propiamente científica. Heisenberg trasladaba la situación objetiva del fenómeno al plano de la situación subjetiva del investigador.¹¹ Pero esta «artisticidad» del trabajo de muchos científicos actuales no es más que la natural y correspondiente respuesta al «cientificismo», que invadió hace muy poco, ampliamente, el campo del arte y cuyo ejemplo más abrumador —aunque admirable— puede ser que lo encontremos en la recopilación de los estudios de Joseph Schillinger en su libro *The mathematical basis of arts*.¹² El fracaso de esta tendencia, convertida en «tentación» y tentativa, se encuentra emocionantemente ejemplarizado en el demoníaco Doctor Fausto de Thomas Mann.

4-6-57

IV. La creación de un edificio, tarea sobredeterminada de entidad superreal

Ya lo decíamos: un edificio ¡qué fabulosa tarea artística! El más mínimo problema se encuentra en él como una isla —a lo peor, como una península— rodeado por todas partes de sobredeterminación.

Una vez fue con mi antiquísimo y queridísimo amigo el pintor Rodolfo Berndt, con quien comprobamos lo difícil que resultaba decidir —imposible por pura racionalidad— el lugar exacto de un cuadro sobre la pared. Ayer mismo —este ayer se refiere ¡a 1958!— nos sentíamos estupefactos con mi entonces nuevo colega, el mate-

mático y buen gozador de la vida Juan Vera, ante el caudal de sobredeterminación que envuelve el proyecto de una vivienda mínima. Viene, en su composición, más o menos compelida al cumplimiento de una serie de condiciones, de las que resultaría, en obligatoriedad racional, un «sistema incompatible». ¡Pero aquí se puede elegir! Y por ello hay plaza para la irrenunciable libertad del artista; que elige el cumplir unas condiciones y el sacrificar otras y el medio-cumplir otras todavía. De todo ello resulta una solución; cuando, por «otras» preferencias podían haberse encontrado otras soluciones.

Cuanto más patente aspectización artística nos manifiesta un ente cualquiera, tanto más nos salta a la vista su inevitable condición de sobredeterminado. La situación es menos clara y puede llegar a confundirnos en las artes mágicas o en las imaginarias —entiéndase la literatura— y hacernos creer, a primer examen, que pudiera tratarse de casos de inferdeterminación; aunque —y ése no es tema para tratar aquí— con más o menos dificultades, siempre podremos convencernos de que no es tal el caso.

La experiencia de Pirandello en su *Seis personajes en busca de autor* o la consideración de Louis Kahn sobre lo que los edificios «desean ser» (*want to be*) pueden considerarse como ejemplos límites de pretensa determinación en lo artístico.

Pero la verdad es que para las artes *manifestadas*, en ese grado de concreción adquirido por los entes, en que se convierten para nosotros en verdaderamente *reales*, el equívoco no es posible. Y ahora debemos aclarar que entendemos por *realidad* aquella inevitable afirmación que de sí mismos hacen los entes, para mostrársenos *evidentes* a todas las posibilidades y grados de nuestra receptividad.

Tal entendimiento nos libera, ¡por fin!, de ese callejón sin salida, que resulta de la unívoca relación racional entre «realidad» y «ser», en que metió al pensamiento occidental el aristotelismo y que tanto ha enredado la moderna filosofía (todavía hoy mismo un pensador tan riguroso como nuestro genial Zubiri aparece enzarzado en ello al estudiar la irrealidad). Colocamos al *existir* en nuestro pensamiento en su lugar; y, de entrada, nos aparece como necesario un tercer término: el *transcender*. Existir, ser y transcender constituyen así tres «grados» de la realidad, sucesivamente pudiendo implicar la afirmación del anterior —y en sentido directo e inverso¹³— y que podemos asimilar respectivamente a una «inferrealidad», a una «normal realidad» y a una «superrealidad».

[Por ello nuestra total receptividad y nuestra afección no se

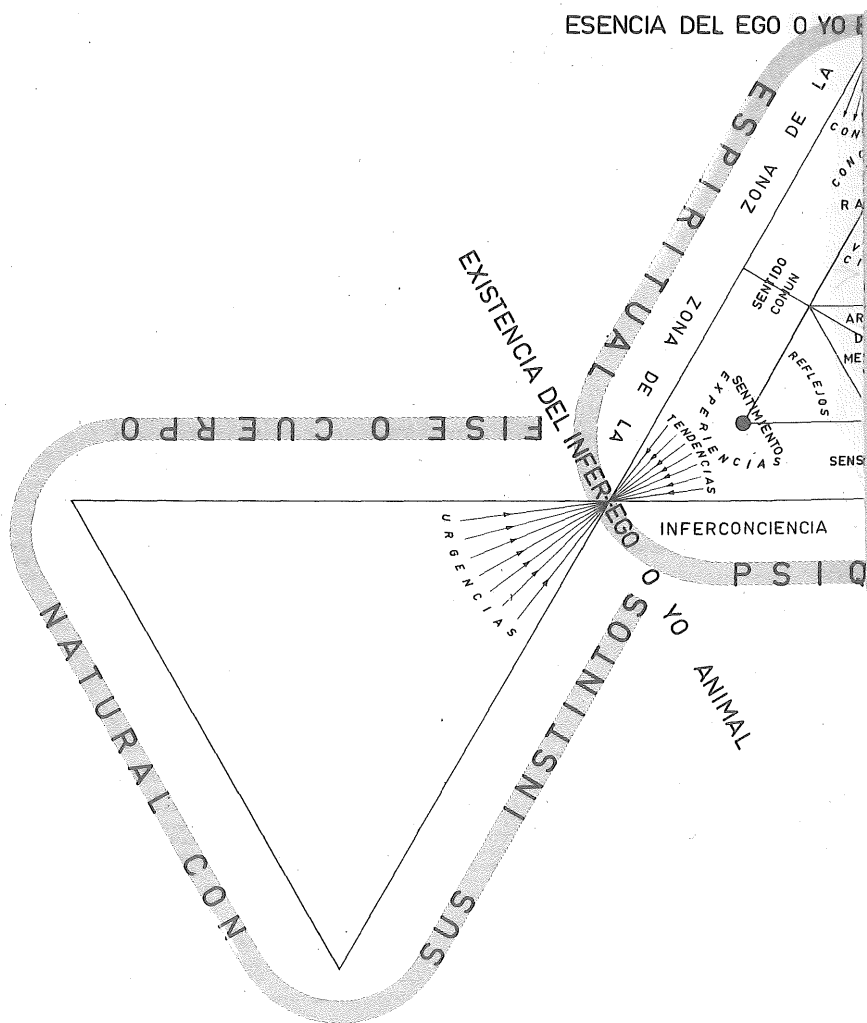
limitan a las de nuestra «fise»; sino que incluyen también las de nuestra «psique» y, aun todavía, las de nuestra «alma». Y, por ello también, la actividad artística, en su transcender sobrerreal, es entre todas la más cercana al alma.

Un entendimiento completo de la total entidad humana creemos que obliga a considerarla como una «trinidad» —así como hicieron nuestros teólogos al tratar de definir la Divinidad—, como tres superentidades de una misma naturaleza, pero bien distintas. La definición del hombre como «animal racional» representa una lamentable amputación.¹⁴

Como consecuencia de nuestro entendimiento de la «realidad» admitiremos que lo más «real» para un hombre es otro hombre. Pues éste se afirma con plenitud ante las ventanas todas de nuestra posible afección: inferconsciente, consciente y superconsciente: por el existir de nuestro infer-yo animal; por el ser, que es nuestro yo céntricamente humano y en constantes posibilidades de transcendencia hacia nuestro super-yo, angélico. El cuerpo, con sus sentidos; el complejo espíritu, con sus instintos elevados a sentimientos, su razón y su intuición; el superego, con sus inspiraciones; todos ellos colaboran a la recepción de un hombre por otro, que se realiza normalmente con tensiones totalitarias. Y sólo la aventura sartriana de nuestro existir, el proceso teilhardiano de nuestro ser y el desarrollo de la mónada leibniziana de nuestro transcender; tan sólo ellos bastan para dar cuenta de la total entidad de eso que llamamos un hombre (fig. 4).

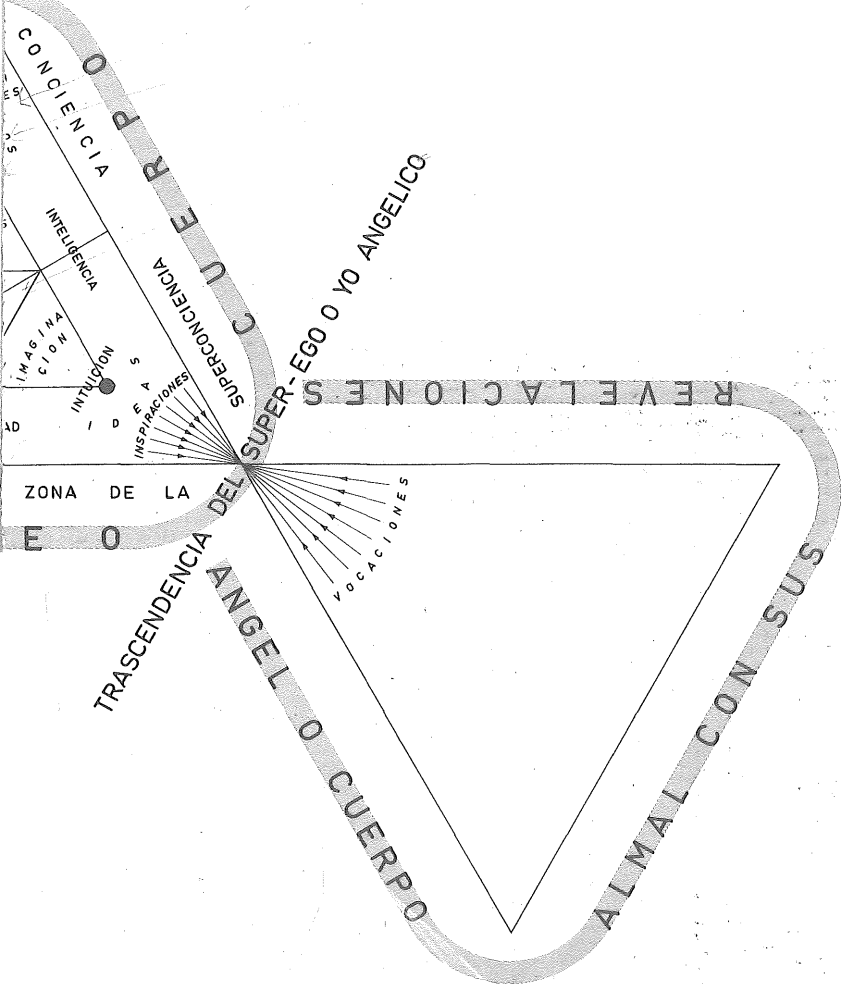
V. Las artes plásticas y su “realización”

Una «creación artística» equivale —puede inducirse de todo lo que acabamos de aseverar— a una superrealización o plena realización de idealidades.¹⁵ El inspirar, desarrollar y concretar esas ideas, todo ello trabajo predominantemente intuitivo: ésa es la tarea propia del artista, que precisa de fuerza y aguante suficiente para tal gestación o parto incompartible. Da lo mismo, a estos efectos, de lo que se trate: un tema edificatorio, de ventanas; o, en un cuadro, la representación del viejo guardabosque; o, en una sinfonía, la combinación de sonidos, que pueda darnos la impresión de primavera. Para el artista estos tres antetemas o programas, constituyen sólo un *pretexto* para que la realización del mismo le permita inspirar, concretar y desarrollar —en trabajo predominantemente



4. Algoritmo de la síntesis antropológica

ECIFICAMENTE HUMANO



intuitivo, repetimos— el auténtico *texto* del tema artístico correspondiente: ciertas ideas arquitectónicas, pictóricas o musicales. En tal modo que, aquel pretexto, de su normal realidad, se eleve, transcendido, a texto superreal.

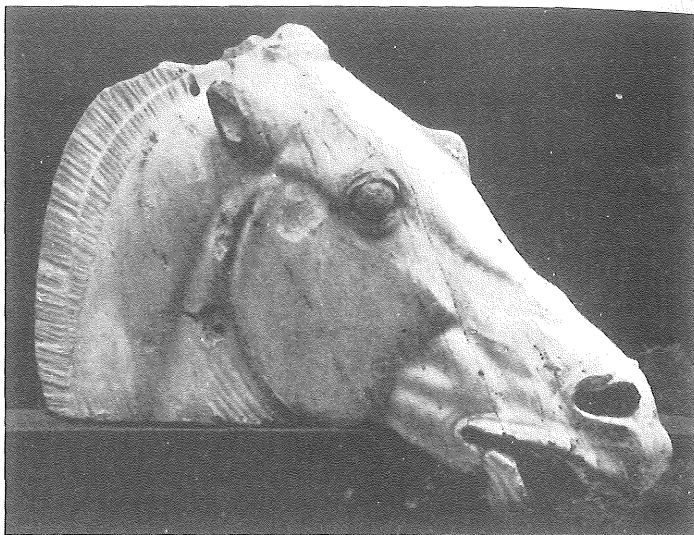
En las artes plásticas la apoyatura inferrealista o existencial es, con toda probabilidad, mucho más contundente; pues se trata de entes sólidos, de «formales». Podemos ver y tocar morosamente una estatua; ver y orientarnos en un edificio, que ahí se queda; cuando, en un perfume, sólo nos será permitido eventualmente oler, y rápido. Ello convierte la completa realidad de una creación plástica —sobre todo en el caso de la contundente e inevitable edificación¹⁶— en una realidad mucho más totalitaria: si el perfume apenas tiene existencia y se limita a ser «esencia» y, acaso, transcendencia, hay esenciales y transcendentales edificios, que existen por milenios.

Desde hace tiempo, en una interpretación bastante libre de una idea de Ingres, venimos llamando *prospecto* a todo lo implicado en ese trabajo del artista; es decir: al pretexto y a su elaboración idealística, en estado de desarrollo y concreción más o menos avanzados; hasta obtener para su obra un nivel de manifestación objetiva o perceptible. A ésta llamamos *aspecto*.

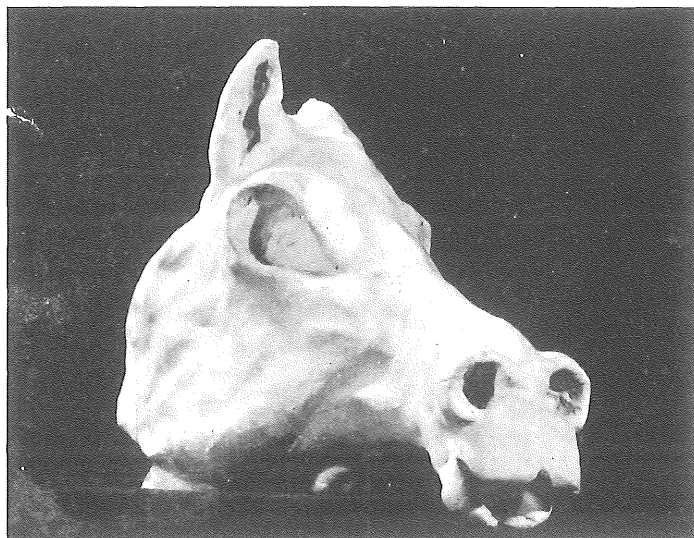
Ese recorrido, hasta «aspectizar», para un pintor de cuadros suele ser corto y apenas, a veces, asciende a situación consciente. El viejo guardabosque, pretexto para pintar un lienzo, se convierte, por la fulgurante magia de unas pinceladas, en apariencia superreal. En cambio, para el caso de un edificio, el tal «prospecto», tras varias estaciones de tránsito, se remansa al fin en una estación «con parada y fonda» en que se fija «proyectivamente» sobre unos papeles; constituyendo, tal «prospecto», proyectado generalmente en el sistema diédrico, un «proyecto» —más o menos completo— antes de alcanzar la final realización, al objetivarse y adquirir su definitivo «aspecto».

El proyecto completo de un edificio puede presentarnos, pues, en cabal concreción —abstraídos los materiales— el resultado de haber «elaborado» artísticamente un «pretexto» o «programa»; presenta una entidad sobrerreal obtenida a base de la inspiración, desarrollo y concreción de *ciertas* ideas, que se han ido progresivamente fijando proyectivamente y de las que en seguida trataremos ¹⁷.

La final manifestación objetiva, materializada, de las creaciones plásticas nos conduce a *formas*; o sea, a entes con masa, textura y color, «formables», «deformables» y «transformables», que



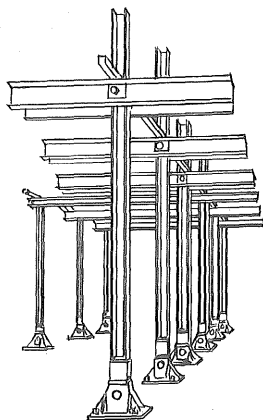
5. **Fidias.** Cabeza de caballo del friso del Partenón, hoy en el British Museum



6. Cabeza de caballo. Exposición "Pintura, escultura y arquitectura mil por mil"; expositor **Carlos Climent**

Equilibrios repetidos

7. Equilibrios repetidos y repeticiones equilibradas



Repeticiones equilibradas

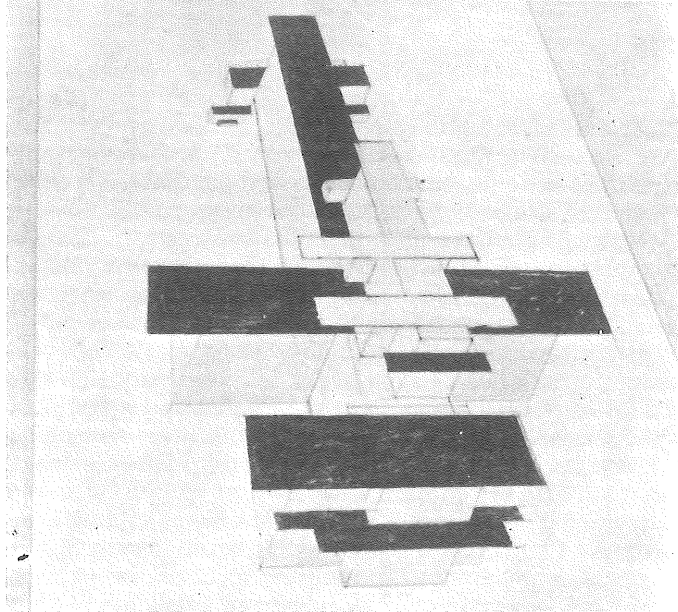
Tipo de Semip. BA1

F.E. Bach. Trio último tiempo

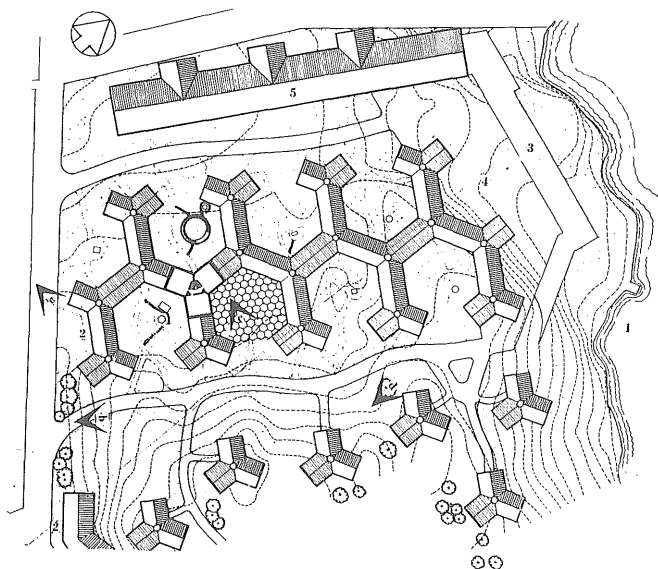


podemos percibir en el espacio y que lo son específicamente por los cambios de «cuantificación material», «ordenación energética» y «cardinación cualitativa», que especialmente determinan.

Este hecho de la «formalidad» como final concreción material de las artes plásticas se halla, pues, en función de su manifestación a nuestro tacto y a nuestra vista y a nuestra orientación: a que tal manifestación se realice precisamente en el campo donde estos



8. Más equilibrios repetidos.
Kasimir Malevch, Suprematic Archi-
 tectual Drawing, 1924. Barrio de Gron-
 dal, Estocolmo. Proyecto de Back-
 tröm y Reinius, arquitectos



sentidos perciben: en el campo espacial. Pero, la formalidad artística, además, se encuentra también en función de algo importante que afecta al prospecto de las artes plásticas en general: el que tal concreción obedezca a ideas predominantemente cuantitativas o «numerales»; es decir, aquellas que, por poder traducirse a relación magnitiva, han de permitir la cuantificación masiva, material.

Cuando pensamos en ideas propiamente escultóricas nos referimos a ideas «cuantitativas puras», que afectan a lo «dimensional»; son las ideas «direccionales» o más exactamente las «vectoriales», o de «orden», cuantitativo-energéticas, las características de la texturación y, por lo tanto, de las arquitecturas; en cuanto a las ideas limpiamente pictóricas, siempre interviene específicamente en ellas lo «dileccional», es decir, lo cuantitativo-cualitativo. En todo caso, siempre, numerus, números, número.

Volvemos a quedar, pues, en lo que ya sabíamos: en que las ideas genuinas para la arquitectura son precisamente las «ordinales del espacio». «Formamos» aquí a base de prospectos cuantitativo-energéticos, que van a manifestarse —diremos explícitamente a «aspectizarse»— en un ámbito espacial-temporal; puesto que la entrada del elemento energético implica, a su vez, la admisión en el ámbito del tiempo; concretamente de factores duracionales, de estática y dinámica.¹⁸

Resulta hasta divertido comprobar cómo nuestra situación de arquitectos se encuentra en modalidad aspectiva recíproca a la de danzantes. Manifestamos la arquitectura, incluyendo espacios recorribles —más o menos visibles—, en que podemos «localizarnos». Es un espacio —el de la arquitectura— de sucesos, de ocurrencias; activo, donde pasan cosas; condicionado, por lo tanto, por el tiempo, a cuyo encuentro el espacio avanza, haciéndole, si puede, su prisionero. Es en su profunda transcendente manifestación el espacio-tiempo, el campo propio de la arquitectura. En la danza, ocurre lo opuesto: viene la danza de la temporal música; pero su realización consiste en desarrollarse hacia la conquista del espacio. Tenemos un sentido receptivo común a ambas manifestaciones artísticas: se trata del sentido de la orientación. La danza, en su desarrollo, va del oído a la orientación; la arquitectura, de la vista a la orientación. Si el ritmo de la primera es —como explicamos en nuestra teoría— frecuencial-presencial, armándose o armonizándose en *repeticiones equilibradas*, la euritmia recíproca, la de la arquitectura, establece sus fijaciones presencial-frecuenciales predominantemente en *equilibrios repetidos* (figuras 7 y 8).

VI. Prospecto de las creaciones arquitectónicas

Lo que acabamos de examinar: las manifestaciones espacio-temporales, de percepción visual-orientativa, y provenientes del desarrollo de ideas ordinales, son las propias del campo de la creación arquitectónica. Y estas ideas constituyen la parte pura de cualquier «prospecto arquitectural». Se trata siempre de ideas cuantitativo-energéticas de cuantificaciones direccionales; las manifestaciones de corporeización y las colorísticas, así como los correspondientes prospectos, puramente cuantitativos y cuantitativo-cualitativos, respectivamente, vienen forzosamente implicados, pero no constituyen el meollo específico de la arquitecturación.

Ha costado mucho trabajo y tiempo el aprender a desgajar los entes corpóreos que limitan y estructuran la edificación, los que constituyen el cuerpo o caparazón del edificio, de lo que éste tiene propiamente de arquitectónico. Llegó a tópico, que la «arquitectura de un edificio» eran las columnas, la cáscara de la cúpula, los peldaños y ¡aun los pináculos! Hoy hemos llegado a entender que la architextura de un edificio está constituida por las habitaciones, las puertas y las ventanas, la separación entre forjado y muro y aun entre ladrillo y ladrillo; como luego veremos, ese «negativo espacial», vacío, de «contraformas». Y que la forma en su sentido más estricto, positivo, era lo que el edificio tiene de «escultura», o sea el conjunto de bultos o cuerpos «auxiliares», porque posibilitan la composición de sus «texturas».

Hace ya bastantes años, antes de mediado el siglo, Mies van der Rohe, cuando no estaba «ya superado» —como dicen los arribistas de la cultura—, gritaba aquella inteligente *boutade*: «Espero que nadie se figure que la arquitectura tiene nada que ver con eso de la creación de formas». Quería, abrupta pero oblicuamente, indicar, en contra de tantos otros teorizantes —incluido el propio Le Corbusier, que, con todo su genio poético y de propagandista, no entendió nunca lo que verdaderamente era la arquitectura—, que las «formas», entendidas como vulgarmente se las entiende —como «cuerpos» o bultos, en general—, constituyen temática de escultores, y no de arquitectos; intuía, más o menos, que lo propio de los arquitectos es el orden.

El orden es lo que Mies van der Rohe, puritanamente, estrictamente trató de fijar en reflejantes eternidades: determinación absoluta en el lugar y cambiante aspecto. Inmóvil, no sólo lo inmueble, sino ¡hasta lo mueble! Tal «orden cristalizado» fue para muchos teóricos y aun practicantes de la edificación el sumo ideal.

9. Algoritmo sinóptico prospectal



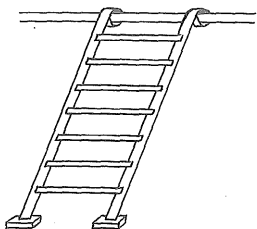
Entre ese orden unitario y absoluto de la «cristalización», matemático y conceptual, y el desorden sin ley o «caos», existe un amplio intervalo de posibilidades para el orden «ideal». Es el intervalo que va desde el orden «cristalino» al orden orgánico, pasando por el cosmológico. En tal intervalo tienen amplia posibilidad de desarrollo las ideas arquitectónicas.

El amparador espacio —«la gran presencia»— habilitó siempre las manifestaciones de lo dimensional; esto es, de lo predominantemente cuantitativo, en oposición al que Hoelderlin llamó «el desgarrador tiempo», que nutre esencialmente a lo energético. Como consecuencia de la implicación energética —en ese paso de la materia a la energía—, se nos «cuela» el tiempo. Desde las circulaciones a la compuesta fuerza gravitatoria, hasta la simple resistencia —que es también inercia y duración—, implicamos inevitablemente en las texturas en general y en la arquitectura en particular, al tiempo; matizando el esencial «cuantitativismo» espacial con «energética temporal».

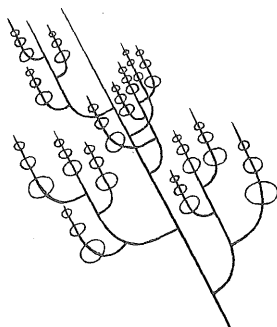
Y, por otra parte, los arquitectos edificadores no podemos tampoco prescindir del carácter cualitativo de lo numeral. No queremos desdeñarlo. Porque los números cardinales, y concretamente las «colecciones», intervienen, y mucho, en el orden ideal del espacio. Y, si para un vendedor de ultramarinos, ocho o cinco latas vendidas no representan más que un aumento o disminución de tres octavos en la ganancia, para un auténtico arquitecto —en forzosa tradición pitagórica— el cinco protagonizará siempre una colección dinámica, esquinada, verbal y llena de vida y difícil de tratar; y, el ocho, una colección muy estática, muy infinitiva¹⁹ y hasta perdidamente inerte; de posible empleo como elemento de «horizonte» tranquilizador.

Resumiendo: todas las artes plásticas, o sea las del espacio en general, desarrollan y concretan ideas predominantemente cuantitativas. Pero, repetimos, las genuinas de la arquitectura, que implican el tiempo, trascienden especialmente cuantitativismo energético. Lo cuantitativo puro y lo cuantitativo-cualitativo, inevitables, resultan subordinados (fig. 9).

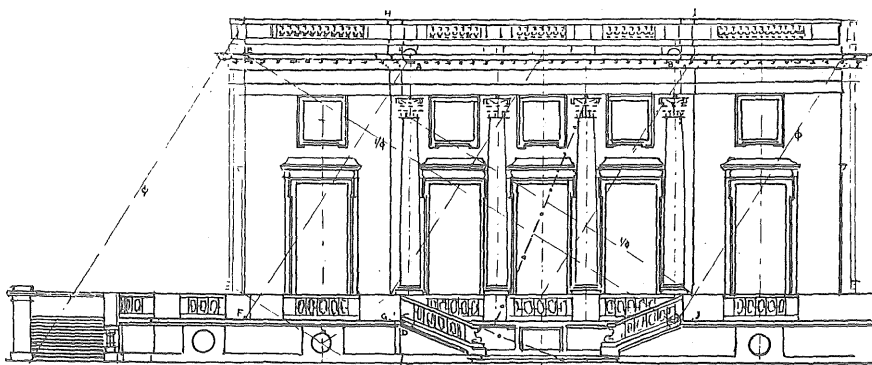
Al trote, al trote, pongamos un par de ideas limpiamente ordinales: el soporte y la viga; las ideas más complejas de pórtico, escalera y tejado; el aparejo holandés, el juego de interferencias en los llamados por antonomasia «tejidos» —valga el ejemplo de los «polinados»—; el peine o el rastrillo; el voladizo en paraguas; la subdivisión de una carpintería metálica, con planos recercados fijos y practicables, etc., constituyen otras tantas «ideas ordinales».



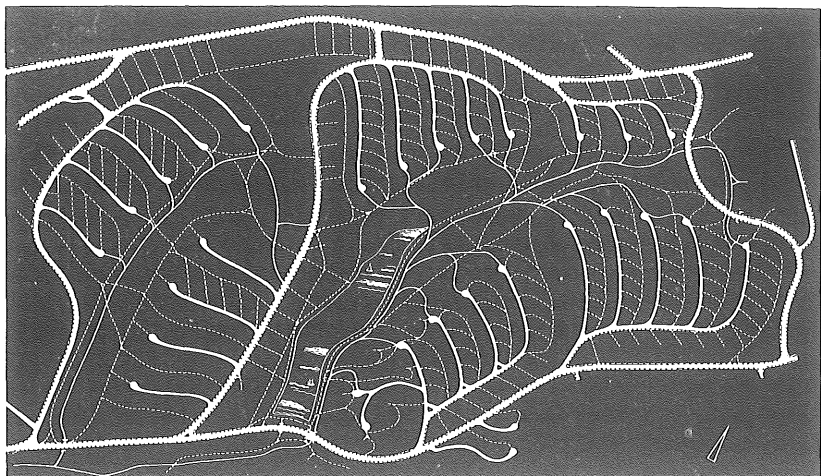
10 a



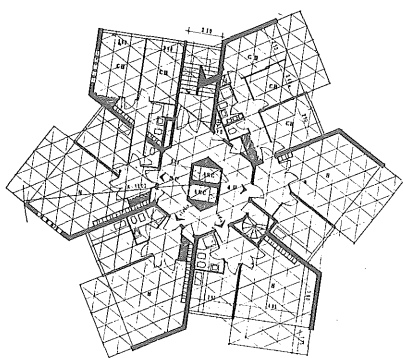
10 b



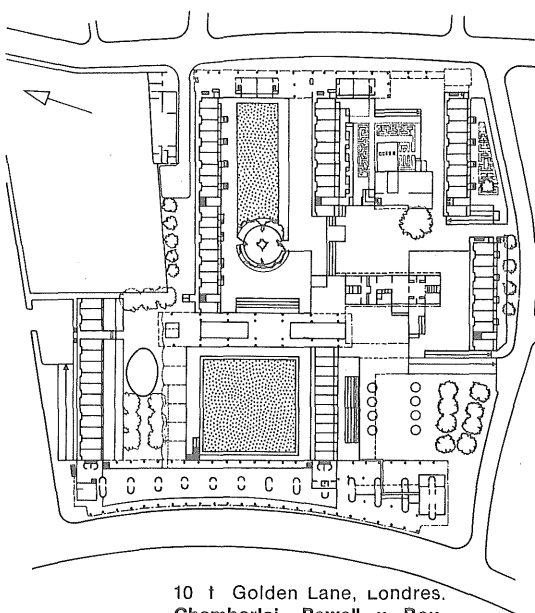
10 c



10 d Ejemplo de trazado viario tipo "pulmón"



10 e Valras Plage, Les Elysées



10 f Golden Lane, Londres.
Chamberlain, Powell y Bou,
arquitectos

En mayor complejidad la situación de un púlpito en la nave de la iglesia, de un cuadro en la pared, la composición de la fachada albertiana de Santa María Novella o la de un anuncio en la página de un periódico; «el arreglo» de un ramo de flores o el trazado completo viario de una ciudad desarrollan architexturas todavía más complejas. Todos estos entes pueden determinar también tipos experimentales o ectipos racionales de texturas; pero así, con toda su libertad, y cuando la sobredeterminación ideal los condiciona, trascienden a architexturas (fig. 10).

Nos las hemos de ver en tal orden para su creación con nodos, polos, focos y centros; con direcciones, con zonificaciones; es decir, traduciendo a normal geometría, con puntos, líneas y superficies; pero activos todos ellos, actuando en el espacio, ordenándolo, texturándolo. Las direcciones —axiales, lindales y relacionales— son los entes más genuinos del repertorio básico de la ideación arquitectónica; puesto que constituyen la «acción primera» de cualquier orden espacial: dirigir.

Pero se trata siempre de direcciones «energético-cuantitativas», más o menos potenciales, «vectoriales». Con ellas, actuando como ejes, como lindes o como relacionales, componemos siempre nosotros los llamados «planos»; concretamos nuestro orden ideal o arquitectónico. Dirigimos y medimos; o medimos y dirigimos.

Y vuelta otra vez: la palabra *arquitectura* expresa imaginariamente lo que pudiéramos llamar, como hubiera dicho Goethe —después de su entrevista decisiva y primera con Schiller—, «una idea madre». La idea de las consecuencias de un orden superior impuesto a la actuación en el espacio; más exactamente, al acontecer en el ámbito espacio-temporal. Así, las ideas más simples, de las que acabamos de poner algunos ejemplos, trascienden idealidad numeral-numental. El tejado, por ejemplo, en su mayor o menor inclinación, actualiza la idea de cobertura discurriente; la escalera, la de repetición de pasos en un sistema ascensional, etc.

Tales ideas, con un sentido que sobredetermina su concreto desarrollo, resultan «enmascaradas» por la materialidad constructiva y aun por el funcionalismo físico. Pero la intuición del perceptor debe captarlas en toda su matización intencional; debe descubrir ese «contexto» desarrollado por el cual trasciende la belleza.

Algo así nos decía Willy Baumeister sobre los cuadros: lo representado no constituye en ellos más que una máscara de las básicas potencias reunidas en los elementos formales en sí.²⁰

VII. La circunstancia prospectal de inspiración

El hombre cultivado «normal» refiere todo lo que de algún modo le «afecta» —o sea lo que puede considerar «existente»—, a su centro de conocimiento: «las coordenadas racionales» de su «cuerpo psíquico». Entonces, puede decirse que las ideas no «ocupan», ni la parte inferior, inferconsciente de la psique, ni su parte propiamente consciente: nuestro «ser» o «ego», donde las cosas «són». Las ideas «viven», se «desarrollan» en nuestra sobreconciencia; donde trabaja nuestra intuición (fig. 4). Pero, para funcionar este motor humano sin «asfixiarse», necesita que el ámbito sobreconsciente de nuestra psique abra sus ventanas a nuestra alma y establezca con ella misterioso intercambio. Así vienen siempre —por ventanas abiertas al alma—, desde la intuición «vocaciones» y «premoniciones»; también, desde más lejos, la razón recibe «revelaciones» y al instinto inferconsciente permiten ese actuar «mano a mano» del hombre animal con el hombre angélico, que llamamos «estado de gracia». (Todo ello, cuestiones de «psicología superior», que pronto empezarán —ya marchamos en este camino— a desentrañarse.)

Pero lo que a nosotros ahora nos interesa es aquella comunicación intuitivo-almal; que se verifica por *inspiraciones*. Nuestra sobreconciencia «inspira» del «ámbito almal» un «aire superior», con «polen angélico», que fecunda las «dormidas» ideas.²¹

Lo mismo que nuestro inferconsciente sentimiento recoge —por *urgencia*— las tensiones de la «fise», desarrollando con tal impulso las tendencias sentimentales, lo que tiene por finalidad vitalizar nuestra existencia, así también nuestra sobreconsciente *intuición* recoge —por «vocaciones»²²— las tensiones del «alma», promoviendo, con tal impulso, las inspiraciones intuitivas para *las ideas*, lo que tiene por finalidad vitalizar nuestra transcendencia.

Entonces podemos, implicando idealidades en la normal realidad —asumiendo ésta el transcendente mensaje de las ideas—, conseguir llevar lo real a sobrerreal. En este sentido decimos que nuestro trabajo de prospectar —de desarrollar y concretar ideas sobre una realización material, para hacerla «artística»—, debe de hallarse *inspirado*.

Nuestra sobreconciencia, pues —con más o menos potente intuición—, «inspira» de la angélica alma el polen ideal en un aire superior, elevante, estimulante, angélico, divinal. Y entonces se nos plantea, pragmáticamente también, una ineludible cuestión: debemos averiguar qué «métodos» inspiratorios —o, poniéndonos

al lado de Nietzsche, qué «clases» de inspiración— resultan eficaces. ¿Qué tenemos que hacer para estar inspirados? ¿Cómo despertar las ideas dormidas en nuestra sobreconciencia para que desde el primer trazo sobre un papel o el primer golpe de cincel o la primera mancha sobre el lienzo vayamos «creando» propiamente; es decir, sobrerealizando trabajo artístico? ¿Cómo alimentar el «prospecto»?

Todo dependerá de la «pureza» de nuestro proceder intuitivo; de que la intuición trabaje por su cuenta, o en mayor o menor colaboración con la razón: entonces trabajo inteligente; o con el instinto: en creaciones más afectadas por nuestra sensibilidad y aun por nuestro sentimiento. A estas «situaciones creativas» es a lo que pudiéramos llamar —y así lo hacemos— la «circunstancia prospectal», que se refiere, pues, a las «condiciones» de la inspiración (fig. 9).

Se levanta el carro de Apolo, como el sol en su curso. Por ventura, cada mañana, Apolo es la «inspiración de la luz». El «aire superior», lleno de «oxígeno», alimenta la llama de nuestro quehacer intuitivo y la enciende en luz vivísima. Irrumpe por nuestras narinas intuitivas el «aire superior», rico en «polen» y en «luz».

Debe encontrar las otras ventanas y puertas cerradas, para que no se escape. La superconciencia está, por decirlo así, abstraída, desligada del entorno; las ideas flotan; el espíritu, todo embobado, ido. Entonces, en el gran silencio absoluto del vacío —Juan Ramón acolchaba las paredes de su estudio—, se encenderá la luz: momentánea, repetidamente; a veces, privilegiadamente intensa, duradera, dominadora, cegadora. Y a tal luz, se ve lo que otro no ve y uno mismo, antes, no veía: la idea. «Lo vi»; «Lo he visto, sin que me diera bien cuenta»; «Como de improviso, sin avisar, sin perseguirlo»; «No busco, encuentro», decía Pablo Picasso.

«Así es la rosa», que se produce por la *inspiración apolínea*, la de la luz. Necesita una lenta gimnasia de «xentización», un buen *relax* psíquico; que despegue, distendiendo la razón y los sentimientos, cerrándoles las puertas; para que se abra por sí sola, misteriosamente, la otra puerta que comunica nuestra intuición sobreconsciente con el ámbito almal: y entra su aire lleno de luz.

Es ésta la inspiración «central» de los poetas y de los pintores —que, por ende, andan tan bien juntos— y, aunque parezca extraño, es ésta también la más normal inspiración de la cocinera. Tem-

peramentalmente, muchos poetas se alimentaron de otras inspiraciones; Li-tai-pu, como Rubén, se emborracharon a la otra luz de la luna; Mallarmé retocaba y pulía con exigente intelecto; Góngora enroscaba su llama —casi como un teólogo— a la revelación. También tenemos presentes a los pintores intelectualistas, como un Ucello, un Poussin, un Ingres, un Kandinsky; tampoco olvidamos a los «fauves», auténtica o artificiosamente abandonados al instinto.

Pero los que trabajan en la luz espacial y en luz imaginativa no pueden alejarse mucho de Apolo. En inspiración apolínea pintaban: en extrema perfección, Rafael; en alta fidelidad apariencial, Velázquez; en pureza angélica, el Angélico por antonomasia. También, en menor grado de idoneidad, pero con una «musicalidad» única, fue la mayor y mejor parte de la obra de Mozart, hija de tal inspiración; quizá porque Mozart «dibujaba» y pintaba con «notas musicales»; porque el inmenso «cuadro» de una sinfonía, en toda su manifestación frecuencial-secuencial, podía él «verlo» entero, de una sola vez; caso muy excepcional del que nos habla Fürtwängler en sus *Entretiens sur la musique*.

Con Dionisos es diferente: son los zumos de la tierra nutricia —en contacto directo con nuestra fise— los que se mezclan con el aire superior, que viene del alma, espesándolo, ¡corrompiéndolo en tantas ocasiones! Se nos suben por nuestras raíces instintivas; cuerpo arriba, al corazón; espíritu arriba, a la intuición, tratando de romperle los lazos razonantes, para bailar sólo con ella. Pero la razón, nuestra central fortaleza, se resiste; a veces, tenazmente, con rápidos esquivos imprevistos; tozudamente, como ocurre, en tantas ocasiones, con los borrachos.

Son ahora las tendencias instintivas a través del sentimiento las que modelan las ideas, despertadas por el aire superior, en la *inspiración dionisiaca*. Algo puede llegar siempre, en el torbellino incontrolado de esta irrupción, arrancado de nuestra animalidad, de nuestra elemental existencia.

Cantan, bailan y se enajenan las bacantes y los sátiros; y retoran y gozan, perdidas en la linfa primigenia, las ninfas perseguidas. Surtidores de fuentes desbordadas, lagos estremecidos, se levantan con el viento del «aire superior». Y la intuición así impulsada, vuela, flota sobre abismos; nos arranca de donde estamos, nos enajena, nos sorbe hacia los torbellinos de la creación. Nos abismamos en

los orígenes del instinto. Al fin, rendidos, tendremos que abandonarnos al insistente, dulce tormento.

Dionisos nos acompaña si bebemos; si la pipa cercana nos tienta; si la caricia presentida nos espeluzna. Es, tanto la degradada inspiración de los borrachos, como la que conduce los períodos levantados de los oradores natos. Pero es también la inspiración más viva de muchos titanes del arte: de un Miguel Angel, o de un Rodin o un Epstein. Es que los tormentos del parto se inundan luego con la luz apolínea del alumbramiento; que domina ya la sabia fidelidad del oficio humilde y plegado a la perfección del acabado. Así para tantos y tantos escultores, que a veces pasan de un silencio calmoso premonitorio, como el de los epilépticos, a la furia contenida y tartamudeante, en la convulsión hasta de sus manos, ávidas de crear cuerpos gloriosos.

Pero también la inspiración dionisiaca es fuente propicia en otros campos de creación. Bien cerca tenemos siempre gran parte de la obra de Goya; algo menos, los sueños de borrachera psíquica de un Poe; más lejos, los gritos del Prometeo encadenado. También las melodías cordiales de Beethoven o las hilachas doloridas de Chopin.

Por otra parte un Fidias, por temperamento, no se abandonó jamás a estas fuerzas; sólo la pura intuición le mandaba. Y en un Policeto, era el intelecto quien llevaba la parte del león; pero ya en Scopas, e incluso en Praxiteles y en Lysippo —los otros grandes—, lo dionisiaco avanza...

Casta es, en cambio, Atenea. Y difícil de conquistar. Sus ojos cerúleos no aprueban más que el esforzado batallar inteligente. Cuando ya en el apuro, tras el largo razonar; después de tanto rozamiento inútil contra la lija de la dificultad; cuando nuestra potencia tenaz se estrella contra su escudo y no conmueve sus breves pechos y estamos en trance de desesperanza... Entonces, como premio —rendida ella también, y propicia—, nos señalará el camino con su lanza. En la encrucijada de callejones sin salida, cuando la razón haya ya agotado las palabras, y enmudezca; y la intuición, por aquélla tensada, excitada, afilada esté a punto de doblarse, entonces el «aire superior» trae la voz: apenas susurrada, imperceptible; la voz familiar —¿piadosa o irónica?— que insinúa: «¿Y si hicieras así?»; «¿Por qué no intentar esto otro?»; «Vuelve al principio»; «Olvidas aquello»... Esta es la *inspiración atenaica*.

Hay que tener buen «oído» para escucharla. Por eso es la inspiración más característica de los que trabajan y ordenan el tiempo medido y el espacio resonante. Un Schönberg, un Bach, o un Falla; un Herrera, un Mies van der Rohe la conocieron muy a fondo. Pero, en otros campos, también Mantegna y Seurat, Calderón y Paul Valéry le deben lo mejor de sus obras.

Para todos los «plásticos» hijos de la «circunstancia» lumínica, la proximidad de Apolo es imprescindible. Pero su colaboración íntima con Atenea es archinecesaria para nosotros, arquitectos edificadores; no sólo por lo de ordenar espacios resonantes, sino por la inmensa cantidad de racional matemática que implica la proyección de esas organizaciones de compartimentos espaciales en el que el hombre puede ser localizado. Ese «mano a mano» de la inspiración apolínea y de la atenaica es también, en gran parte, lo que impulsa la creación filosófica. Con ello podemos aseverar que para «crear» edificios o para criticarlos como es debido —esto es, con espíritu filosófico— hay que moverse muy poco: estamos ante trabajo de inteligencia.

VIII. El aspecto textural, manifestación en el espacio-tiempo

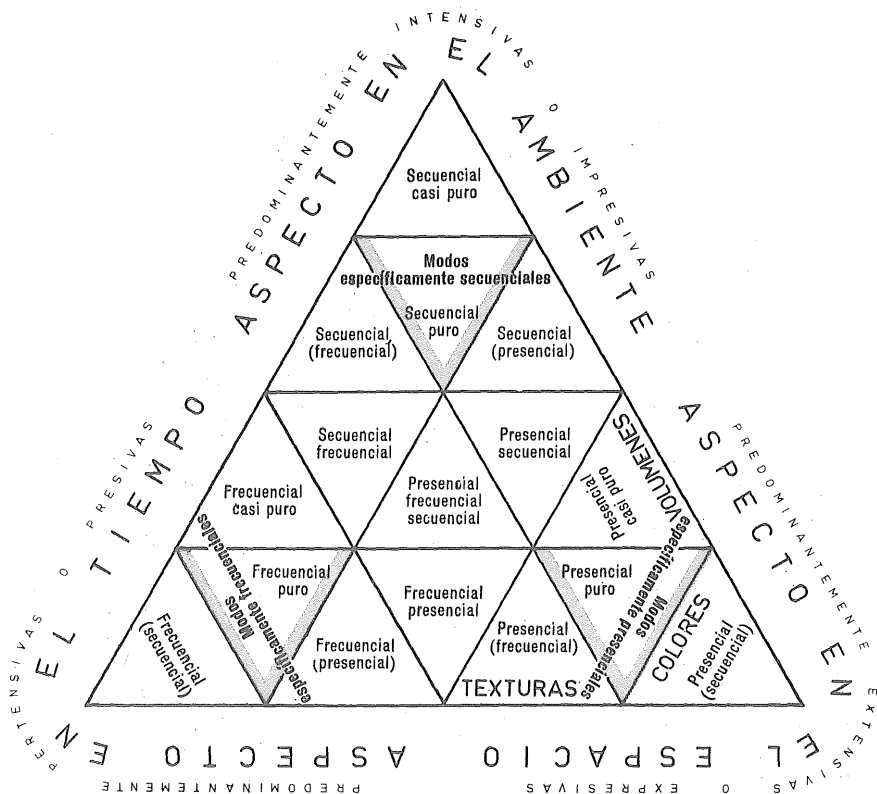
El «homo faber» trabaja para la cultura. Afecta entes existentes, más o menos reales: una tersa página de papel en blanco que recibirá los apretados signos por los que el novelista concreta indirectamente su imaginación; el aire, que vibrará en múltiples ondas interfiriéndose, resonadas en la solemne caja de violoncelo; aquel gran «bloque» elegido con amor en Carrara en el que Miguel Angel «veía» ya el cuerpo glorioso que iba a sacar a luz. Quitándole lo que en él sobraba; arrancándoselo a fuerza de escupiduras, hasta dejarlo desnudo e impúdico en deslumbrante exclusión.

Pero, estos trabajos que referimos, no son trabajos corrientes: son trabajos «artísticos». Es decir, que mientras mutamos esa realidad del papel, del aire, del gran bulto marmóreo, en esa misma mutación implicamos una intencionalidad que influye más o menos directa e intensamente en ellas: vamos *concretando el desarrollo de unas ideas: prospectando*. Es una ardua pero muy dulce tarea, que alcanza a veces las dolorosas angustias del parto, pero que debe terminar en el gozo inefable del alumbramiento.

Cuando se trata de artes plásticas, trabajamos con materiales

más o menos «plásticos». Un caso límite es la pintura a la aguada en que el vehículo del tinte apenas lo es. En toda ocasión el resultado es que hemos realizado una *transformación*: se manifiesta una nueva forma. Si el trabajo fue «artístico», esta nueva forma —ascendida a sobrerreal— será una «forma artística». Es decir, detalles aparte, lo que distingue al oficial pintor de coches, del pintor de cuadros.

Ya explicamos (ap. 5 y fig. 9) que el prospecto de las artes plás-



11. Algoritmo sinóptico aspectal

ticas le constituyan tres clases de ideas: las ideas «métricas» o puramente cuantitativas —de «tamaño», «ratio» y «proporción»—, basadas en dimensiones; las «ordinales» o cuantitativo-energéticas —de «esquema», «positio» y «simetría»—, basadas en «direcciones»; y las ideas «cardinales», cuantitativo-cualitativas —de «colección», «conditio» y «acordancia»—, basadas en «dilecciones». El que la transformación se realice dominada, regida por tales ideas, es lo que condiciona su «artisticidad plástica». Un cuadro, por ejemplo, puede ser muy interesante «literariamente»; psicológicamente, pongamos por caso, resulta su «pretexto» de la recepción de Ganimedes por los dioses olímpicos, altamente sugestivos: por la manera como cada dios expresa la impresión que le hace el futuro escanciador del néctar. Pero, a lo peor, el tal cuadro no implica el desarrollo de «ideas» propias de las artes plásticas en general ni específicas de pintura de cuadros y entonces —esto ocurre, en otro orden, con la mayoría de las fotografías—, entonces, «artísticamente», vale poco. En caricatura: es como si un caballo percherón entendiese perfectamente el latín, pero no tuviese las menores facultades para el tiro.

Las «formas» nos manifiestan su especial realidad por tres diferentes «objetivaciones» prácticamente inseparables, pero teóricamente discernibles con facilidad: su masa, más o menos corpórea, su textura y su coloración (fig. 11). *Cualquier textura es el resultado de la acción ordenadora en una mutación formal.*

Esa acción ordenadora —remachamos— puede obedecer en mayor o menor dosis a inconscientes «ocasiones de existir», a conscientes «razones de ser» y a sobreconscientes «tensiones a transcender». Sólo si tales tensiones se manifiestan trascendiendo —con mejor o peor fortuna—, más o menos inspirando «modelos» de ordenación ideal, diremos que la tal textura, al implicar idealidad, no es sólo real sino sobrerreal —porque ha «embaulado» ideas— y constituye una architextura. Es lo que han de procurar los arquitectos.

Pero volvamos al tema del momento. Veamos en qué consiste —en realidad— eso de las texturas.²³ Pongamos ejemplos a escala general humana para comprobar su «relatividad» escalar (fig. 12).

A *escala humana de edificio*, la *infertextura* se constituye por las diferentes «separaciones mecánicas» entre los materiales de construcción (lo que, a escala de termita, será una «normal tex-

tura» y, a «escala de microbio», una «supertextura»; la *textura* media, corriente o normal, vendrá a manifestársenos —a esa escala de edificio o de jardín— en las subdivisiones del acristalamiento de una ventana, o en los huecos de un «ladrillo hueco» o en las juntas de un aparejo cualquiera, o en los vacíos entre las hojas de un seto o de un árbol; la *supertextura* —a escala edificatoria— la constituyen precisamente los «locales» donde el ser humano es «localizable». Esta la consideraríamos, a su vez, como una infertextura «a escala de barrio de ciudad», cuya normal textura serían las manzanas con sus patios y calles de servicio y cuya supertextura iba a determinarse en las calles, plazas y espacios abiertos, en general. Esta última, infertextura a escala de entidad comarcal., etc.

Porque una primera observación pudiera sorprendernos quizá: lo obtenido por la puesta en ejecución de ideas, conceptos y experiencias ordinales, esa *textura*, se nos ofrece como un «negativo» *espacial*. Consiste, objetivamente, en «lo no ocupado»; en lo que dejan «libre» las «exclusiones» espaciales. Desde la imperceptible separación entre dos «elementos» de la composición, hasta el gran vacío limitado por subcuerpos u órganos. Así la *textura se manifiesta en los espacios incluidos o «inclusos»* por espacios exclusivos o esculturas; y, referida a un ente, consiste en la *red de sus inclusiones internas*. Puede contemplarse como un «texto en blanco» o en vacío, promovido por unas acciones en el espacio-tiempo —más o menos coordinadas— y donde cualquier nueva acción *espacial* puede inscribirse; o como una «general vanalidad»; o como el resultado de haber impuesto un orden, colocando cada ente subordinado en su lugar, para lograr una «composición formal».

Estamos ante una *realización del orden*. Tres «sistemas de ordinales» se hallan claramente implicados en tal manifestación, desarrollando eventualmente «ideas ordinales»: el de lindales; el de axiales; el de relacionales. Tres sistemas de coordinación.

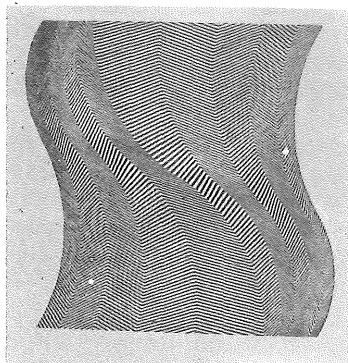
Las *lindales* son las «ordinales de separación» de los diferentes entes formales, que «componen» la «forma» en consideración. Por ejemplo, la junta entre dos sillares de un muro.

Las *axiales* son «ordinales de integración», que dirigen precisamente la integración de «partes» para obtener «un todo». Por ejemplo, las axas de circulación, o las de pilares de una estructura.

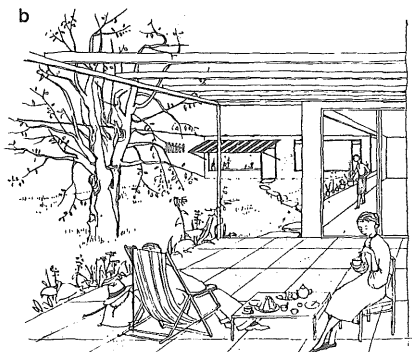
Por último, las *relacionales* determinan el juego de relaciones de entes formales entre sí, incluyendo:

a) «relacionales de posición» que relacionan un ente subordinado respecto de otro en la misma ordinación;

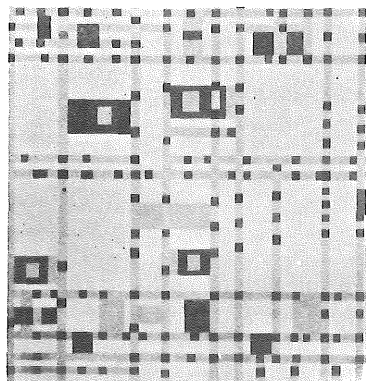
a



b



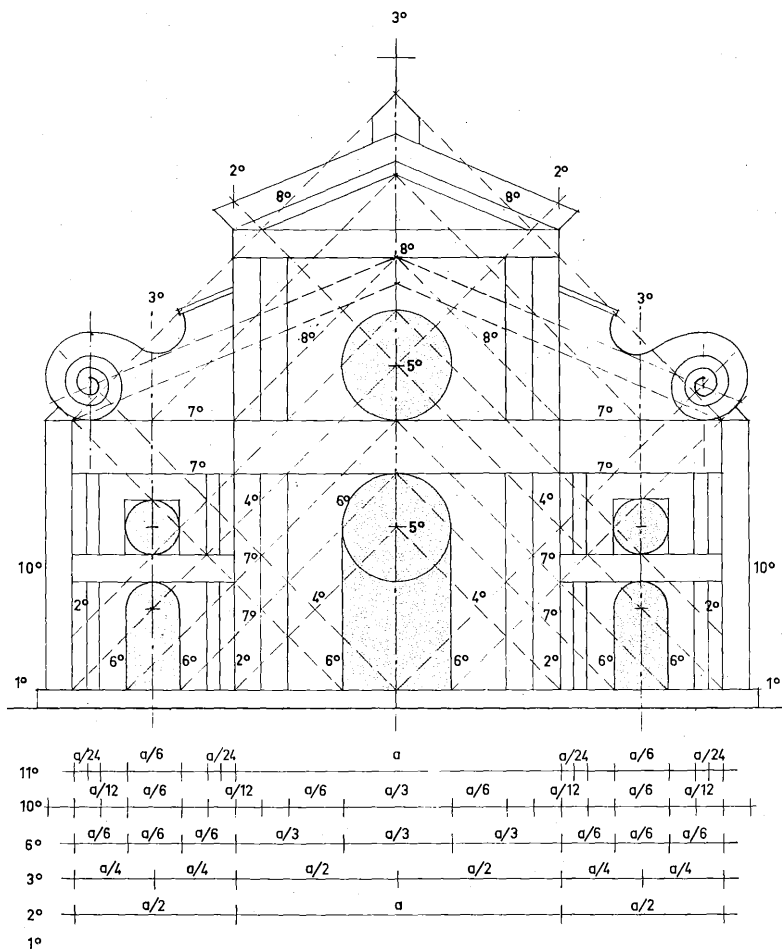
c



12. Texturas a escala edificatoria: a) infertextura en un material de revestimiento b) normales texturas en una terraza; c) supertextura a escala de una urbanización

TRAZADO REGULADOR DE UNA FACHADA RENACENTISTA DE IGLESIA

ESCALA 1:100



COMPOSICION METRICA

— Lindales — Axiales — Relacionales

13. Muestra de las "ordinales" en la arquitectura de una fachada de iglesia renacentista. Predominan las "relacionales" y las "lindales", lo que caracteriza el "picturalismo" de la edificación del Renacimiento

b) «relacionales de situación», que relacionan un ente subordinado respecto de la totalidad del ente formal en cuestión;

c) «relacionales de ubicación», que relacionan el ente formal entero respecto de un sistema referencial cualquiera (fig. 13).

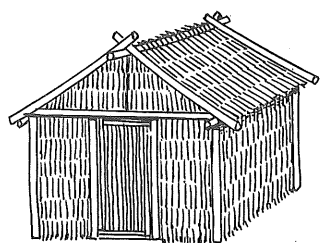
Estos sistemas ordinales, con sus correspondientes nodos de origen, término o cruce y con todas las zonificaciones que determinan, constituyen *la composición ordinal de cualquier forma que se manifiesta en su textura*. Si tal composición ordinal implica, en su concreción, «ideas» cuantitativo-energéticas, de orden, en el espacio-tiempo, diremos de ella que se trata propiamente de un «prospecto ordinal». Entonces la textura no será, como consecuencia de tal implicación, simplemente real, sino *sobrerreal*. Ascenderá a sobre o *architextura*. Este entendimiento nos permite afinar más nuestras pseudodefiniciones.

Un *prospecto ordinal* es una composición ordinal que implica «ideas» ordinales.

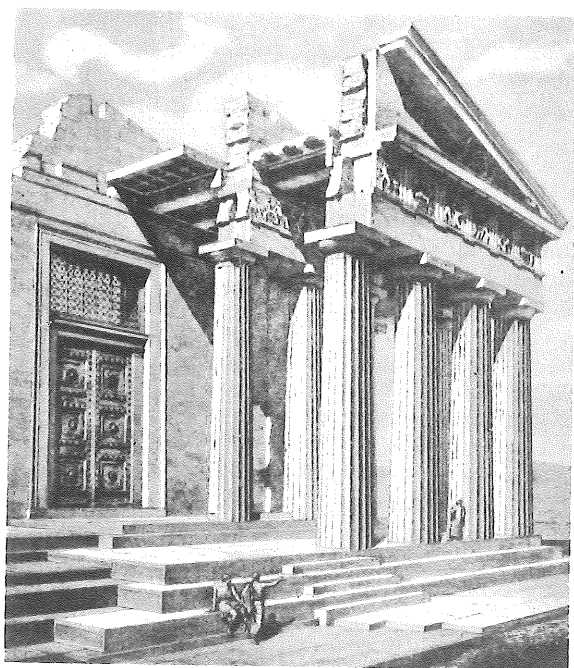
Cuando aseveramos que la edificación actual se nos está volviendo cada vez más textural o tectónica,²⁴ queremos expresar que en los últimos tiempos va ascendiendo progresivamente lo textural a protagonismo; desdeñándose más y más el escultórico caparazón de los edificios, lo que tienen forzosamente de escultural, y cuida, con mimo, por ejemplo, las subdivisiones de ventanas y despieces de muros y la intertextura de los materiales. De ahí inducimos las posibilidades arquitectónicas que se nos ofrecen. Y como consecuencia formulamos vaticinio sobre la próxima hora cenital de nuestra arquitectura.

Si los isostáticos templos griegos desarrollan admirablemente el arquetipo de la «cabaña»; y la hipoestática edificación romana bizantina y barroca, ideas ligadas a arquetípicas «cuevas»; de las que se desprende lentamente la edificación gótica, tan sólo la actual arquitectura edificatoria trabaja —entre muchos hiperestatismos— sobre el arquetipo ideal de la «tienda». Esta propia del cazador y del nómada; si la primera, del pastor y la segunda, la hipoestática, primigeniamente de los agricultores (fig. 14).

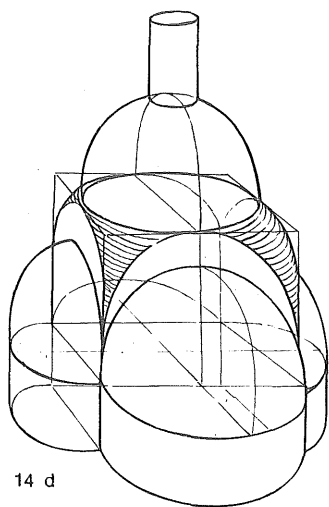
Pero lo que en este momento primordialmente nos interesa para el buen entendimiento de la arquitectura es el dominar —desde arriba— las texturas. Nada debe enturbiarnos esta claridad: en una urbanización, en un edificio, en un simple muro de ladrillo o en la confección de una página tipográfica. La textura es siempre lo mismo: la espacialidad libre, excluida por las corporeidades y que incluye, a su vez, la posible acción, las actuaciones y otras cor-



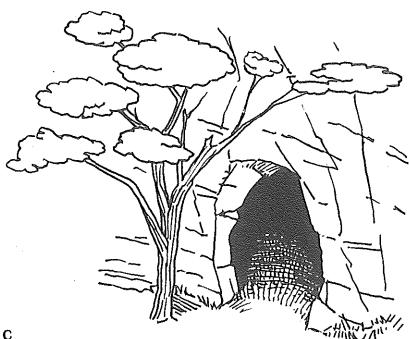
14 a



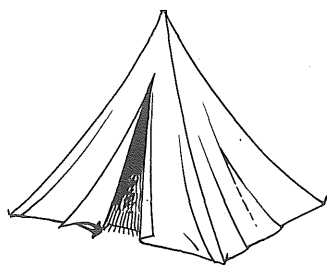
14 b. Construcción de un ángulo del Partenón



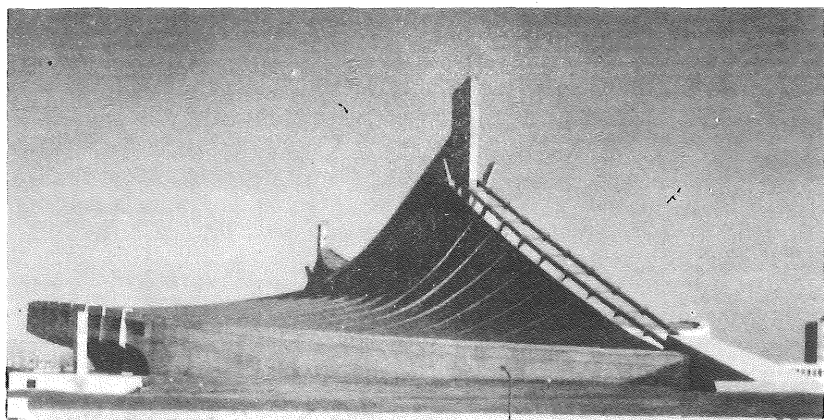
14 d



14 c



14 e



14 f. Kenso Tange. Estadio olímpico de Tokio

poreidades; ese tejido negativo que manifiesta a nuestra percepción el orden del espacio-tiempo. Lo que llamamos «el papel activo de la forma», del que trataremos inmediatamente.

El espacio entero es también como una inmensa textura: incluidora, vivible, amparadora, horizontadora; visible, tocable, transitable, orientable. Que encierra formas positivas o sustanciales; las cuales tienen, a su vez, su propia textura y así sucesivamente.

IX. Los tres "papeles" de la forma

Porque las formas en general, y las artísticas en particular —y cuanto más artísticas, en mayor grado—, son cual actores que interpretasen siempre tres papeles a la vez; pero alguno suele resultar el protagonista: esto es, que unas se caracterizan por «jugar» más manifiestamente un papel y, otras, otro. Aun respondiendo a un mismo programa o tema.

El entendimiento «lúdico» del fenómeno artístico es tan antiguo como el mundo y el «jugar» es la situación psíquica, que corresponde a las más primarias creaciones: el paso separador del simbolismo necesario, o del inevitable grito expresivo, al «libre exceso gratuito», que caracteriza la artisticidad. Pero ahondando más encontramos —siguiendo el pensamiento de Schopenhauer—, como si una intencionalidad, más o menos voluntariosa, se fijase, durante el juego, en distintos «niveles» de representación. La discusión estética contemporánea nos proporciona el último peldaño para la discriminación que vamos a abordar. Si Benedetto Croce asimilaba la belleza a «la expresión», Berenson distinguirá ya el «valor» «contentutista» de la forma y los surrealistas colocaban su interés en la pura magia «alusiva» de las representaciones; para citar ejemplos al correr de la pluma. Hace muy poco, Wedewer²⁰ parece prepararnos el terreno al afirmar que «la concreta representación formal no hace más que enmascarar el verdadero "juego" de las intensas fuerzas artísticamente significantes», ya en el área de esa correalidad que Max Bense asigna a lo artístico.

Las formas artísticas «juegan»; se manifiestan en actuación desinteresada y libre, pero reglamentada; y, además, juegan diferentes «juegos» o «papeles»; y tales papeles son los que confieren al juego en cuestión un sentido. En su «exentificación» —o liberación de ambiente y tiempo— y en su «entitificación» espacial, y al tratar de convertirse en artísticas, arrancaron desde el primer impulso de su creación, con una intención, en uno o en otro sentido

dominante; y de ahí, el papel que predominantemente juegan. Pero, como decíamos, se trata de corrientes y niveles distintos en la intencionalidad del artista; que van desde la más pura creación original hasta la impura recreación de los intérpretes. Y, en este orden de consideración, un cuadro, representando un paisaje, es siempre más «interpretativo» que la cúpula de San Pedro o una «fuga» de Bach.

Enunciemos, de salida, aquellos tres papeles de que hablábamos; ineludibles, inseparables del «sentido» de toda manifestación formal y con distinta importancia en cada una de ellas; como si su tensión sobrerreal alcanzara, según el papel y nivel de intimidad, diferente distancia respecto de la normal realidad de cada forma. Los tres papeles a considerar serían los siguientes:

- a) el papel activo, indicativo, verbal, de inclinación ideal energética;
- b) el papel pasivo, expresivo, sustantivo de inclinación ideal cuantitativa, y
- c) el papel neutro, representativo, adjetivo, de inclinación ideal cualitativa.

Por el primer papel, las formas *hacen* algo; indican, se componen y se disponen para cualquiera actuación: el canal, o la canaleta, encauza el curso o discurso del fluido; el filo de la navaja se encuentra preparado a cortar otro bulto excluyente del espacio; el soporte, a soportar una compresión; la viga, a aguantar una flexión; la escalera, a facilitarnos el acceso a otro nivel, etc. Se trata, en el «lenguaje» plástico, de un papel semejante al que asumen los verbos en el lenguaje imaginario; siempre compuesta la carga energética; dispuesta a actualizarse en cualquier momento; y, por tal energía, implicando inexorablemente el tiempo.

Por el segundo papel las formas *son* algo; expresan su miseria, la dejan fijada y «grabada», más o menos recalcadamente: la delgada copa de finísimo *baccarat* en su perfil nos muestra su fragilidad durísima; la libélula o el vilano expresan su aérea ligereza. Deméter fidiaca, su tersa plenitud; tal ojo la intención de un mi-hura; tal pliegue de labios, la amarga decepción o benévola ironía. Es siempre su ser o su consistencia, su sustantividad —el papel que asumen los sustantivos en el lenguaje ordinario— de lo que aquí se trata.

Por su tercero y último papel, las formas juegan unas a *estar*

por otras. Neutralizadas, liberadas de cínica actuación «impresen-
table», olvidadas de sí mismas y de «presentársenos» con el debido
decoro, *representan* a otras. Desde el puro símbolo, hasta la exacta
reproducción; por toda una gama que pasa por la alegoría, y las
«copias», más o menos libres, y las reproducciones más o menos
fieles; en mayor o menor «intimidad» con lo representado, represen-
tan. Una bandera simboliza una nación entera; aquella matrona con
su espada, la justicia; aquel cuadrito alargado, una serena marina
mediterránea; tal figura en el gran lienzo, al doctor X; este Apoxyo-
menos de nuestro Casón es una reproducción tercera del original; y
ya éste representaba a uno de los atletas sobresalientes del tiempo
de Alejandro. Así, complementariamente —como en el lenguaje es-
crito los adjetivos y adverbios—, este papel se vierte a matizar y cua-
lificar indicación y expresión. Libradas de acción esforzada, olvida-
das de su inerte pasividad, se dedican las formas al insólito juego de
asumir la representación de otras (fig. 15).

Tipos fisonómicos

| VARIEDAD DIGESTIVA | VARIEDAD RESPIRATORIA | VARIEDAD MUSCULAR | VARIEDAD CEREBRAL |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
| VARIEDAD RESPIRATORIA-DIGESTIVA | VARIEDAD DIGESTIVA-RESPIRATORIA | VARIEDAD DIGESTIVA-CEREBRAL | VARIEDAD CEREBRAL-DIGESTIVA |

15. El dibujo, en el centro de las artes plásticas, debe atenerse al triple papel de la forma. Del libro de Edouard Monod-Herzen **Principes de Morphologie**, Gauthiers-Villars, ed., París 1927

Pero estos papeles son en ultimidad inseparables. Inevitablemente, cualquier forma los «juega» a la vez, y los implica en dosificaciones variables; mil situaciones intermedias en tales «papeles». Aunque, inexorablemente también, cualquier «forma artística» propende por su ocasión de existir, por las razones de su ser a enroscarse, en más ancha, alta y profunda transcendencia en uno de los tres papeles.

Pongamos el ejemplo más simple: un círculo sobre esta cuartilla de papel. Examinemos su condición de asumir gradualmente —casi indiscriminablemente— esos papeles. En su estricta «significación», tal círculo se expresa matemáticamente por los signos algébricos πr^2 ; pero, luego, su ancho «sentido» se abre a expresar la drástica unidad por la que, tan despotenciado «centro» —en increíble inercia neutralizadora— mantiene una dictadura autárquica; tal, que todo el espacio que contiene no rebasará nunca una barrera, sólo a él referida y obediente: expresa un absolutismo que sólo cede ante el más totalitario todavía de la esfera. Pero —y aquí nos inclinamos ya más claramente al juego del papel «dispositivo»—, el tal círculo encierra una porción de espacio sometida a máxima tensión, tremendamente comprimida, que obliga a su limitada circunferencia a un esfuerzo fenomenal, dado que se trata del mínimo perímetro posible para incluir una superficie plana determinada. (Es como —pongamos por caso— si no hubiera más que un solo guardia para mantener el orden en una ciudad: estaría, el pobre, agotado; y las ordenanzas y los castigos tendrían que ser mucho más rígidos y duros.) ¡Qué diferencia de una «distendida» y laxa estrella curvilínea que comprendiera en su interior la misma superficie! Por otra parte aquel círculo —en todavía más patente activismo— se halla dispuesto a rodar. La rueda: ninguna figura rueda mejor sobre una superficie plana por la uniformidad en la variación angular de sus tangencias. El otro papel: no sólo puede este círculo «representar» esquemáticamente una rueda, sino que puede representar también la luna llena o la proyección de un disco; un plato plano o totalmente cóncavo y una pelota.

Ahora bien, el trabajo artístico tratará fatalmente de caracterizar esta circunferencia más o menos en uno o en otro papel. El empeño «artístico», en el dibujo geométrico del círculo en cuestión, procurará que la circunferencia trazada con el compás sea finísima, uniforme y perfecta y que, el centro, señalándose bien, no tenga, sin embargo, grosor alguno.

Si lo que se quiere es resaltar ésta tensión de que hablábamos, el centro se marcará fuerte y asimismo la circunferencia, a mano,

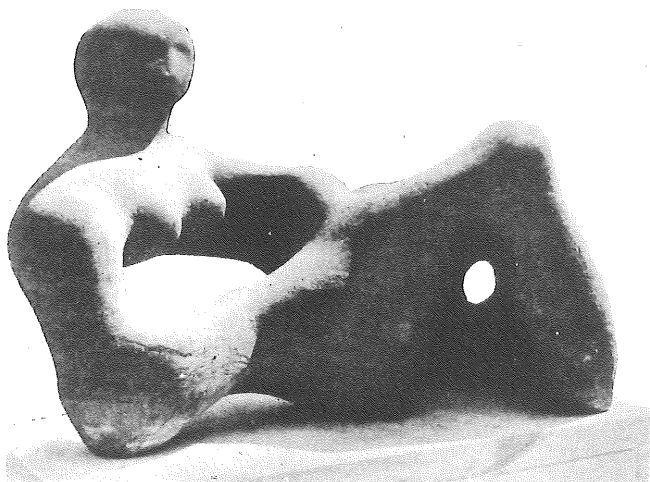
de un solo impulso y trazo; y, si deseamos que «ruede», este trazo no será de igual espesor delante y abajo que arriba y detrás.

Por último, si tratamos de representar la luna, la circunferencia, difuminada, no será perfecta ni rotunda; el centro desaparece; y, por ventura, unas nubecillas velarán alguna de sus partes.

Más todavía; y aquí tocamos el punto para nosotros de máximo interés: hay formas más «vocacionalmente» —podríamos decir, con mejor idoneidad— para un papel, que para otros. Pero antes de pararnos a examinar este punto capital, observaremos que siempre se trata, al dibujar —una cabeza o una ventana—, al modelar —un muslo o una vasija—, en cierto modo de representar algo que «estaba» previamente en nuestra imaginación. ¿No parece como si las formas plásticas fueran siempre originariamente representativas y sólo asumiesen en diferente grado el papel indicativo o el expresivo cuando éstos se hacen demasiado exigentes respecto de sus normales posibilidades? Ante una presencia, que es la específica modalidad de lo aspectizado en el espacio, no cabe, en puridad, más que apartarla o incorporárnosla, presenciarla impávidos; «presenciarla», que es lo que tratan de hacer los carteles; o, «representarla», como en las postales con el Vesubio. Ya Max Bense en su *Estética* señalaba el imperio de lo «presentativo» en el arte moderno.

Pero aquí, como siempre en nuestra interpretación racional de ideas, se trata de «predominancias». Y, entonces, sí podemos justificadamente decir que hay formas más indicativas; otras, más expresivas; otras, más representativas, por fin.

Así llegamos a entender como la predominancia de lo activo verbal o indicativo aquello que convierte a lo composicional en protagonista, es el arrastre característico de cualquier manifestación textural. Es hasta lógico: el negativo, el vacío espacial es donde se puede actuar. Ya de antiguo, se adscribió a la arquitectura como a la música, una maciza tarea composicional. Y, muy justamente, superior a la que implicaba la pintura de un cuadro e, incluso, un grupo escultórico, por variado y movido que éste fuese. Toda textura, en general, toda architextura, en particular, resultan específicamente compositivas, relativamente poco expresivas y, con probable casi nula representatividad. Es curioso que para que un edificio venga a parecernos expresivo, tiene que perder limpieza textural y mostrarse deliberadamente escultórico. Generalmente sus esculturas son cuerpos «sosos» de expresión, porque tienen mucho que hacer. Únicamente los ingenuos y convencionales «charlotes» de las molduraciones, los perfiles tan insistentes de ménsulas



16. Henry Moore. Figura recostada, 1938

y capiteles; la «angustia» en el aire de los perfiles de chapiteles: eso es lo que gesticula su expresividad; ese perfilado de concavidades y convexidades, que culmina en las termas romanas y en los palacios barrocos; ese caparazón potente, requetepenetrado; a todo ello se extiende el campo de toda la limitada expresividad, de las esculturas edificatorias que sustancian y sustentan la edificación. Tanto avanzaron las columnas en su expresividad narcisista y se alejaron a veces de la pura «disponibilidad» compositiva, que, con un solo paso desde su genérico representativismo, sin apenas solución de continuidad, se volvieron cariátides.

Esto es así —lo de que lo escultórico en los edificios sea lo que resulta más expresivo— porque, es precisamente en la manifestación del bulto, del sustantivismo, en la escultura, donde puede dar el do de pecho el papel expresivo de la forma. Porque para resultar expresivo es necesario ocuparse de uno mismo: autointimar, señalarse, recalcar. Tal insistencia o «grabación» es a lo que los griegos llamaron «dekor».

Las texturas implican la prepotencia de lo *composicional*; ese

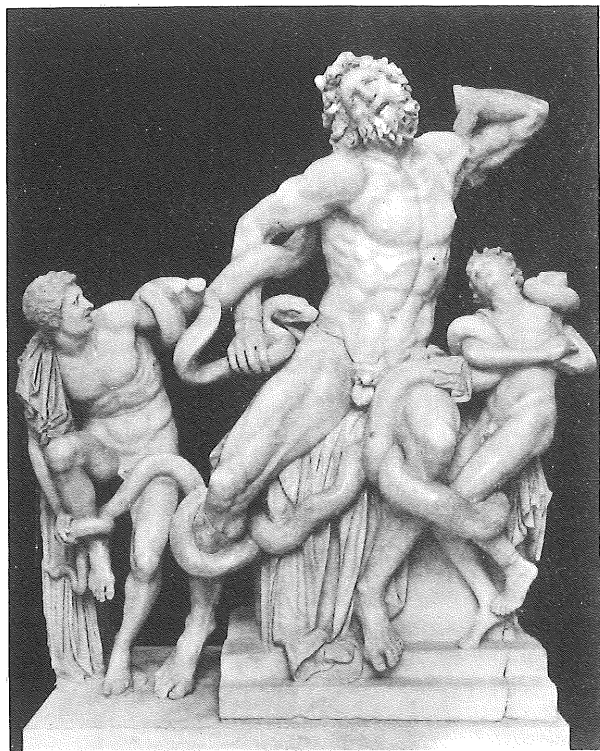
dar asiento común, ajustado y debido a varias cosas, para un destino de determinada actividad. Los escultores, en cambio, los escupidores de formas exclusas, hurgadores y definidores de perfiles; tanto los creadores de los cuerpos gloriosos como los mueblistas y los escayolistas: todos los que llamamos por antonomasia «decoradores»: éstos son los que persiguen y propician la prepotencia de la *expresividad* formal. Bultos expresivos; a poder ser cuerpos gloriosos, llegando hasta lo genérico, con límite en lo alegórico: he ahí el terreno propio de la escultura. Tan corto... que apenas las estatuas se pueden revolver en él; y deben encerrarse en la pura presencia del «bulto»; sin ocultaciones, sin inclusiones, sin aventurados adentramientos o retrocesos o superposición alguna en el espacio libre circundante: completamente intemporales; eternos bultos, ¡divinales en su eternidad incommovible! Y si las heridas del tiempo les desgajan un brazo o un pie, o una pierna entera, devorando, así, su emergencia espacial; o eliminan, Dios sabe cómo, sus alas audaces; o, simplemente, la nariz se rompe: la estatua ¡gana! Se hace más escultórica. Quitar, excluir; hasta que la convexidad cerrada hacia el exterior nos proporcione una perfecta y resistente, impenetrable exclusión; y, luego, recalcar, señalar, en la fluidez sin corte de las curvas, la intención expresiva... Cuando el Apoxyomenos avanza un brazo para engrasar el otro; cuando Moore abre un simple agujero (fig. 16) en el tórpido cuerpo gigante, ¡qué intensidad dramática! Porque, entonces, la escultura empieza a perder terreno bajo sus pies... Cuando los cuerpos del sacerdote Laocoonte y los de sus hijos se crispan y sus brazos se retuercen doloridos, atenazados por las anillas de la serpiente (Lessing: ¿cómo no lo dijo tu claro juicio en su perfecta prosa?), mejor le hubiese valido a Agesandro —amigo de César— el haberles plasmado, aplastados en un relieve (fig. 17). También se degradan esos cuerpos, estas formas, que deben ser tan simples —tan puramente, tan genéricamente expresivas—, cuando las ponemos cabelleras con pelos y bigotes y cejas y zapatos. Hasta el retrato es ya para la escultura una degradación; una merma de posibilidades, por demasiado «representativo» y sólo una alta expresividad, la asunción de lo individual en lo «genérico», un descubrimiento del ángel o del demonio personal, puede salvarlos.

Si así es para la escultura de estatuas, ¿qué decir de la edificatoria? Y si se aventura un edificio hacia lo simbólico —no digamos si se entretiene en juegos miméticos de lo natural—, cae en un abismo de degradaciones.

Porque ese papel es el vuestro, pintores: el representativo. Por

mucho que tantas veces, ahora, en los penúltimos y últimos años, le hayáis huido. Y podéis, y debéis, no sólo pintar cejas y bigotes, sino, aun, un toro «pelo a pelo», como quiso hacer Solana; o mejor, una representación de la objetividad trascendente. ¡Ay, pintores de mi corazón! Si hasta los colores son —ellos mismos— simbólicos, ¿cómo no vais, sobre todo, a representar? A buscar ahincadamente en esa representación, cuanto más particular, individual, mejor: el ente único irrepetible, de que hablaba Picasso.

Apasionante fue la aventura del pintar «abstracto»; una de las más fascinantes de la cultura moderna. Y, de ahí, ¡cuántos liris-



17. Agesandro. Grupo del Laocoonte

mos libres —excelentes algunos— han salido! También enseñanzas del buen servicio que la pintura abstracta puede rendir a la arquitectura en edificios y también ¡cuántos hallazgos puramente decorativos! Pero volveréis, queridos pintores, a la carretera central: a representar. Probablemente —como profetiza Ehrenzweig²⁵—, con una hasta libidinosa sed de objetividad, individualizándola, particularizada. Los escultores se hallan más en su terreno en la llamada «abstracción». Se acortarán las distancias. Y, sin prejuicios, esos cuerpos descabezados y de grandeza pletórica —dura y suave a la vez— del British Museum, donde Fidias culminó la estatuaría de todos los siglos anteriores y venideros, no son objetivamente, en su eterno sentido, muy diferentes a ciertos torsos y troncos esculpidos estos años. Sólo otro matiz de idealidad.

X. La modalidad presencial-frecuencial de las texturas

Todo aquello de que atestiguamos esa primaria realidad, que llamamos la existencia —o sea, todo lo que, de uno u otro modo, nos afecta— se nos manifiesta en tres posibles campos solapantes: en el campo del espacio, en el del tiempo, en el del ambiente. El primero implica específicas manifestaciones de extensividad; el segundo de durabilidad; el tercero de intensidad.

Estas manifestaciones son —como los «papeles» de la forma— compatibles entre sí, no excluyentes; sino, dominantes. Cuando decimos que padecemos un dolor muy «fuerte», en vez de un dolor muy «intenso», no apuntamos a una pura metáfora; trasladando la fuerza —algo que es energético, esencialmente temporal— a un campo en que, en puridad, tiene poco que hacer: a un campo ambiental, con sus características percepciones táctiles, gustativas y olfativas. Porque el dolor *también* se ha realizado, secundariamente, en el tiempo y sobre un trozo espacial de nuestra carne. Lo que hacemos en tal caso es señalar el lado energético de tal dolor, considerándolo en su fuente, de modo puramente objetivo: la energía dolorística, que sería preciso desarrollar para obtener el efecto del dolor a la intensidad que sentimos.²⁶

Sabemos que, en puridad racional, el espacio *es* el campo de realización de lo cuantitativo; el tiempo, de lo energético; el ambiente, de lo cualitativo. Pero, las extensiones, en su viva realidad, implican energética y cualificación; y lo mismo ocurre con las otras manifestaciones en los otros campos. Más todavía: ya Koltze²⁷ con-

sidera el espacio como una especie de consolidación, sustanciación, materialización o concreción fija del tiempo y su energía. En todo caso, en su existencia —en esas diferentes modalidades de manifestación de su subrealidad²⁸—, no encontramos posibilidades de exclusión. Es únicamente para nuestra realidad racional, esencial, ontológica, cuando al querer definir esos campos, tratamos: primero, de distinguirlos; después, de separarlos. Y esto nos permitirá luego ascender, en superior intuición, a su total entendimiento; en esa sobrerrealidad, que es la idealidad.²⁹

Entonces podremos ya decir algo, que no debería extrañar demasiado al lector: *el espacio es la gran presencia*. Esto es: la total acepción de lo que percibimos a la vez; de las cosas que nos parecen encontrarse unas «al lado» a la vez, simultáneas de las otras; como distinguiera Lessing y también, ahora y siempre, antes y después, a nuestro lado: haciéndonos compañía. Por esta suya fiel «situación modal», el espacio nos resulta también «amparador»; a diferencia del «desgarrador tiempo» —como lo bautizó Hoelderlin—; el que hiere y en el que se olvida; y a distinción también del «indiferente» ambiente con sus variaciones e inseguridades peligrosas.

Aunque no veamos detrás del horizonte, de ese límite provisional, inestable y bienvenido, gracias al que —como dice Bollnow,³⁰ nuestras acciones pueden tener finalidad— sabemos que las cosas están también ahí detrás, donde las encontraremos; que, si no es por temporal movimiento, no van a huir; pues, por pura espacialidad, ahí nos esperan; para darnos esperanza de que podemos hallarlas en cuanto lo deseemos; o, por lo menos, algún día.

Ese eterno esperar de la energía quieta, sustantivada, hecha materia, definitivamente definida: ése es el «marco confidencial», sin el que la vida del hombre —huérfana de finalidad, configuración y esperanza— no fuera posible. Por eso cuando Sartre grita la inicial sinrazón de su desesperado existencialismo: «ya, al nacer, somos lanzados a la intemperie, al desamparo», Bachelard puede retrucarle: «es todo lo contrario: nacemos y nos colocan cuidadosa, amorosamente en una cunita, bien arropaditos y calentitos, rodeados de mimos y carantoñas...».

Pues bien, esto de que el espacio es la gran presencia, quiere decirnos aproximadamente que todos los fenómenos de manifestación predominantemente espacial se caracterizan porque existen a un tiempo, en su pasividad; o sea, que nosotros *podemos o podríamos percibirlos «a la vez»*; porque ahí están. Desde nuestro punto de vista subjetivo, empiezan y terminan o nacen y mueren en su

existencia, a un mismo tiempo varias cosas juntas. Y, si abarcáramos en el campo de consideración o de percepción otras manifestaciones predominantemente espaciales, también las percibiríamos a la vez que las anteriores.

Esta modalidad de aspectización extensiva del espacio o «modo existencial propio en el espacio», se distingue muy fácilmente del «modo del tiempo». En el tiempo unos acontecimientos pasan, mientras los otros todavía duran. Y esa «duración», este existir durante *un* tiempo, durando menos que otros, que siguen existiendo, es precisamente la posibilidad referencial de una «frecuencia»: el «modo» característico de existencia temporal. Con máxima generalidad: en un momento dado algo irrumpe; luego, otro acontecimiento; y otro y otro en el transcurso continuo de los siglos. A esa modalidad existencial, en que *las cosas comienzan o terminan mientras otras siguen su curso*, en que no existe forzosidad de coexistencia, sino que ésta es también para cada acontecer, en puridad, independiente de la duración de las otras; a esa característica de toda la manifestación duracional es a lo que llamamos *frecuencial*. Así, simétricamente, a nuestro entendimiento del espacio como extensiva, grande, infinita presencia, podemos entender el tiempo, como duradera, pesada, interminable frecuencia.

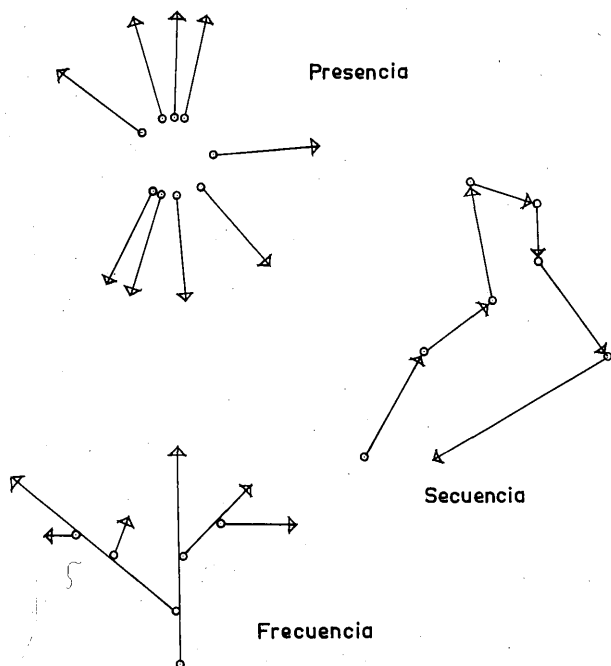
Para distinguir la modalidad del «ambiente», con su característica «intensidad» debemos observar que, en ella, *una manifestación no puede comenzar hasta que la otra haya terminado*. Aquí nos encontramos con una intensiva, inevitable, inacabable *secuencia*.

La situación modal de secuencialidad es típica de todas las imágenes y, en general de todas las artes de la imaginación o literarias. Ya Lessing, en su *Laocoonte*, insistía en tal condición de la poesía, distinguiéndola de la modalidad de la plástica; suponiendo que, las cosas, las percibíamos, en el primer caso, unas «después» de las otras; en el segundo, unas «al lado» de las otras (fig. 18).

Pero tal modalidad secuencial no es sólo característica de las artes imaginarias —como la literatura, en general—, sino, además, también resulta la nota predominante en cierto tipo de artes, entre las que llamábamos manifestadas, en total concreción o completamente realizadas: es decir, de las que no se quedan en puro prospecto; sino a las que, para su mayor realismo, les es factible adquirir «aspectización». Nos referimos concretamente a las que hemos bautizado con el nombre de «artes del ambiente» o de la intensidad; que se extienden, desde ciertas manifestaciones de la percepción táctil como la caricia, hasta las fundadas en sensaciones olfativas —que cultiva la perfumería y aun pudiera desarrollar un

«cine» olfativo— y cuyo conjunto creacional más céntrico corresponde a las perfecciones del gusto y especialmente a la llamada, por antonomasia, degustación de vinos y licores (figs. 11 y 24).

Entre las artes duracionales del tiempo, de ideas predominantemente energéticas, consideramos principalmente todas las musicales. El campo propio de la música no empieza a reconocerse más que con el descubrimiento de la polifonía; con esa frecuencialidad o encuentro simultáneo y asimultáneo entre unas notas y otras; independientemente de que cada sonido tiene su propia frecuencia. También la tiene cada matiz de color —que es como un «timbre» plástico— pero, para la pintura, eso es una realidad indirecta³¹ y de ningún modo predominante; pues si los diferentes colores de un



18. Esquemas gráficos que traducen las predominantes modalidades existenciales en el espacio, en el tiempo y en el ambiente

cuadro se manifiestan y pueden aun verse todos a la vez, los diferentes sonidos de una sinfonía siguen resonando algunos, cuando los otros emergen; y nacen otros, mientras de otros todavía, no queda ni una débil resonancia. Para la pintura, como tendríamos que comprobar, el modo presencial es el dominante, el secuencial, secundario³² (fig. 11) y, el frecuencial, queda casi sin consideración; ocurriendo lo inverso para la música, que es casi puro juego de frecuencias. Por ello, sin embargo, no hablamos nunca de exclusiones y siempre de predominancias.

Pero el punto que ahora especialmente investigamos es la modalidad de aspectización, que caracteriza a las texturas y, en particular, a la arquitectura. A las texturas, en general, ¿qué «modalidad existencial» les corresponde? Parece que esto no puede ofrecer mucha duda. Lo básico es, como para todo lo espacial, la presencia; pero, ese «negativo» plástico en sí nos ofrece un constante juego de frecuencialidades. Cada vano o vacío o inclusión espacial puede considerarse también como un corte en el «lleno» o exclusión, que, eventualmente, comunica o se interfiere con otra inclusión espacial. Por ejemplo, la ventana comunica con la habitación y con el espacio exterior; la ventana empieza y termina, pero el espacio exterior y el interior continúan. Nosotros entramos en una habitación que podemos ver, por lo menos en parte, desde la otra, cuando abrimos la puerta; el camino vecinal, en su libre superficie, y en un posible volumen circulatorio, nace de la carretera, cuando ésta lleva ya tantos kilómetros, pero la carretera sigue, después de esta ramificación y le quedan muchos más por recorrer hasta su término, que al tal camino que se acaba pronto. Podemos observar que en cualquier ordenación espacial tridimensional, implicando partes exclusas y partes inclusas, están todos los elementos, existiendo a la vez, al mismo tiempo; pero, por otra parte, para los espacios inclusos, que determinan tal ordenación y que constituyen específicamente la textura, la relación existente entre los mismos para que nosotros podamos entrar y orientarnos en ellos, será, además, una relación de modalidad frecuencial. Resumiendo: es una modalidad presencial-frecuencial, la que corresponde a la aspectización textural, como no podía por menos de ocurrir, al considerar que los espacios inclusos incluyen precisamente al tiempo, que origina la posibilidad de acción, del acontecer en los mismos.³³

Afinemos un poco más en el entendimiento de tal modalidad. La acción resultante de poner en ejecución ideas, conceptos y experiencias ordinales —que da lugar a las arquí, ec y prototexturas—

origina un «estado de fuerzas» —eventualmente en equilibrio— que puede romperse, en cuanto un acontecimiento nuevo —previsto o imprevisto— irrumpe en los espacios incluidos afectados. Entonces, esta temporal fuerza, que actúa en un espacial lugar, afecta en mayor o menor grado a otros lugares de la inclusión y de las exclusiones que la componen. A tal situación es a lo que llamamos «momento» o efecto de una fuerza —o en el caso más general, de acontecimientos— en un lugar; también sobre otros lugares. La específica modalidad «momental» es la que corresponde a las texturas: al efecto, que la interferencia produce en lo interferido; en la vanalidad total, en cualquier punto en el interior de cualquier vanalidad y sobre los elementos exclusivos, que componen la vanalidad.

Aplicando un criterio «momental», por ejemplo, a la ordenación de las fachadas de los cuerpos de un edificio, ordenados en ciertas simetrías axiales racionales, para cada uno de aquéllos —tal como aparecen, por ejemplo, en disposiciones clásicas de la arquitectura francesa— nos conduce a declarar muchas veces tal simetría errónea para los cuerpos laterales. El efecto del cuerpo central sobre uno lateral no puede ser el mismo que el que le produce el vacío del jardín, por ejemplo. Luego, no pueden establecerse las mismas subaxas, a las mismas distancias. El efecto de las hojas de una puerta en el espacio inmediato y sobre la pared; el efecto de la luz sobre la otra pared transversal; el efecto de cualquier mueble en cualquier zona de la habitación y el de la circulación en la misma: todo produce «momento». Efectos de fuerzas sobre entes exclusivos alojados en el espacio incluso o limitándolo: ése es el resultado de la modalidad existencial de las texturas. Pero podemos, también, considerar los que llamaríamos «contramomentos»: efecto, por ejemplo, de la concavidad de una pared sobre la circulación de pasos, sobre la circulación de miradas y de los sonidos; las resonancias debidas a perfiles especiales, etc. (Todo este espacio sonoro y resonante es, desde los estudios de Strauss, uno de los grandes temas de la arquitectura moderna.) Atracciones y repulsiones originadas por elementos polares, como la mesa del comedor, o el efecto físico y psíquico de la lámpara sobre esa misma mesa, en un determinado entorno. Siempre se trata de lo mismo: la relación entre lo básico, espacial, con el acontecer temporal: relación intercambiable, pues la materia no es más que la «fijación» energética, y el espacio, la «condensación» del tiempo.

Así podemos imaginar que la espacialidad exclusista, y aun la «contentutista»,³⁴ vienen ligadas a las experiencias táctiles además

de a las visuales y son las propias del trabajo de los escultores; la más pura espacialidad es la más abstracta, la «superficialista» y apariencial, propia de los pintores. Los arquitectos, como los más simples texturadores, cual los tejedores, tratamos con un espacio de «accidentalidad»: el orden espacial y su manifestación textural traen aparejada acción; la acción y el accidente. Sus consecuencias no afectan sólo al lugar de ocurrencia, sino a todo un ámbito, mayor o menor, en que resuenan, se reflejan; y el que, de una manera u otra, se encuentra «resentido».³⁵

Así, la manifestación textural afecta y domina a la totalidad de un ámbito espacial por ella frecuentado. No debe tratar de conquistarlo una estatua, forzada a replegarse y a concentrarse en una cierta «corporeidad»; ni la edificación «fachadística»: están «dormidas». También el que se despierta —medio dormido—, con ayuda del tacto, percibirá primero secuencias sueltas; luego la presencia de la habitación; por fin, la frecuencialidad, al mirar a través de la ventana, al moverse de una habitación a otra. Lo mismo, al dormirnos; perdemos primeramente la existencia frecuencial; luego la presencia del lugar; sólo quedan, antes de «hundirnos» en el sueño, unas deshilvanadas secuencias.

XI. El “recepto” visual-orientatorio

¿Cómo recibimos nosotros —cómo percibimos— la manifestación formal, que hemos llamado textura? ¿Cuál es el medio o intermedio por el cual las objetivas texturas nos entran y afectan nuestra psique y son para ésta, ya existentes, mejor o peor recibidas? Precisamos para ello de dos organizaciones sensoriales que enlazan con las correspondientes vías de conexión y «campos de resonancia» predominantemente psíquicos y, por el recorrido de todo ello, se producen las percepciones completas.

Indujo siempre a error «picturalista» el creer que las texturas eran plenamente captadas por la vista. No es así; necesitamos la colaboración de otro sentido más primitivo: el de la orientación. Este se encuentra en la especie humana bastante degenerado. Y, además, en su estudio, bastante abandonado. Nos tenemos que conformar con muy poca información específica. Algunas experiencias y anécdotas sobre palomas mensajeras; varias observaciones sobre el crecimiento de las plantas en busca del sol; la constatación de los sistemas cristalográficos; los efectos magnéticos y electro-

magnéticos; las disposiciones que toman montoncitos de polvo sobre una superficie metálica plana y lisa en relación con la emisión de las notas musicales; el examen de movimientos del desarrollo orgánico animal, especialmente en la época fetal; alguna pequeña investigación sobre el mareo y el vértigo...; todo ello «circunvalatorio». Pero, conocemos muy poco cómo funciona nuestro sentido de la orientación, su concentrada localización y su «fluida» dispersión; y desconocemos, casi totalmente, sus relaciones con nuestras predisposiciones y querencias psíquicas, especialmente con los ritmos espontáneos, que, por otra parte, respecto de nuestro oído han obtenido estudios tan exhaustivos como el de Michotte.³⁶ Mientras no se conozcan bien siempre quedarán sin explicación sus consecuencias y sin fundamento estudios tan interesantes como el que Daniel Fullaondo ha realizado al trasvasar la rítmica temporal de Schönberg al campo espacial.³⁷

Bien distinto es el caso de la vista, de la que prácticamente lo conocemos casi todo. Parece ya definitivamente establecido que es en la retina —con su «cruz», que la relaciona con la orientación— donde se fija la «imagen» invertida en las «apariencias» —lo que Wieninger llama la «forma pura»—, que se traslada luego por el nervio óptico a nuestra «imaginación». Nos falta en la orientación esa entidad semejante a la «imagen» que podía ser el «vertigio» —puesto que creemos que, básicamente, se trata de una relación angular en un vértice— que se relaciona con la cruz de la retícula refiniana —o vestigio o rastro en algún punto del recepto oriental.³⁸

El conocimiento, en nuestra fise, del fenómeno visual es ya tan exacto que podemos dañar un preciso lugar de nuestro cerebro y comprobar la correspondiente himenopsia. (¿Cómo se explica, entonces, por otro lado, el que podamos ver, oír, movernos, etc., con sólo medio cerebro como parecen pretender algunos biólogos norteamericanos? ¿O que un ojo sustituya la falta de otro?)

Los resultados de tal conocimiento en el campo teórico de las artes han sido fecundísimos. Karl Wieninger pudo aclararnos cómo los «éntasis» no eran más que correcciones restitutivas, necesarias para ver como rectas las que no lo eran, pues las rectas reales no se veían como tales; nosotros mismos, hace pocos años, establecimos los ángulos de la visión «fija», «directa» e «indirecta»; de la «clara» y de la «ambigua», y su relación con los arquetípicos templos griegos; Borisavlevitch podía empeñarse en determinar los orígenes de las excelencias de la «ratio aurea», según razones de visualidad, etc. No digamos si tal conocimiento ha sido activo motor de investigaciones y teorías colorísticas y aun explicatorio de

las distorsiones perspectivas que, naciendo en lejanía, llegan al cubismo.³⁹

Pero, como decíamos, la vista no basta para el recepto de texturas. ¿Por qué precisamos, además, la ayuda activa de la percepción orientativa?

Veamos, nosotros, a nuestra vez. La vista no puede quedarse quieta para percibir tal aspectización textural. Si se trata de infer-texturas tenemos que suponernos en el interior de todas esas pequeñas vanalidades, moviendo la cabeza en el reconocimiento de sus comunicaciones interferentes; tiene que moverse el ojo sirviendo y provocando a la orientación en el descubrir las conexiones y enlaces y partes libres en las texturas medias o normales; y en cuanto se trata de supertexturas allí estamos moviéndonos ya de verdad con todo nuestro cuerpo, para ir abriéndonos distintos «puntos de vista» y el «paso». Todo ello, naturalmente, consecuencia, o mejor, función de la implicación del tiempo; que implica, a su vez, al hallarse en relación con el espacio —y precisamente por ello—, la intervención de nuestro sentido de la orientación.⁴⁰ Un camino que va de lo post-táctil a lo pre-visual o pre-visto, o de lo post-visual a lo pre-táctil, es el que se inserta la intervención de la orientación.

Es precisamente esta modalidad presencial-frecuencial, «momental» —como dijimos— de las manifestaciones texturales, la que obliga a que intervenga el sentido de la orientación; porque la vista sola no capta las fuerzas y no puede presentir el efecto de éstas en cualquier lugar. Es la orientación la que se halla sensibilizada para reconocer esos efectos de equilibrio y dinámica, que origina la fuerza. El «golpeo» típico de la visión, transmitiendo presencias tiene que completarse relacionando esos «golpes» entre sí, «reconstruyendo», ordenando un árbol de interferencias» con las diferentes imágenes transmitidas. Ahí en ese ordinar imágenes, consiste la colaboración de la orientación con la vista; como en ese resentir y provocar los efectos de los momentos, consiste en puridad la labor ordenadora. Por tanto, más exactamente: *recibir imágenes transmitidas por la vista y ordinarlas, teniendo en cuenta los efectos de las fuerzas implicadas en tales imágenes*, ésa es la tarea del recepto de texturas, pero también en algunos casos, recíprocamente, se trata de comprobar visualmente los impactos directos sobre la orientación.

Volvemos a insistir en la pena que da la penuria de conocimientos sobre orientación. Mientras tal situación no cambie, sólo superficial y parcialmente conoceremos la arquitectura. Por ahora —Eugenio d'Ors ya lo intuía—, es la música la que puede usarse como

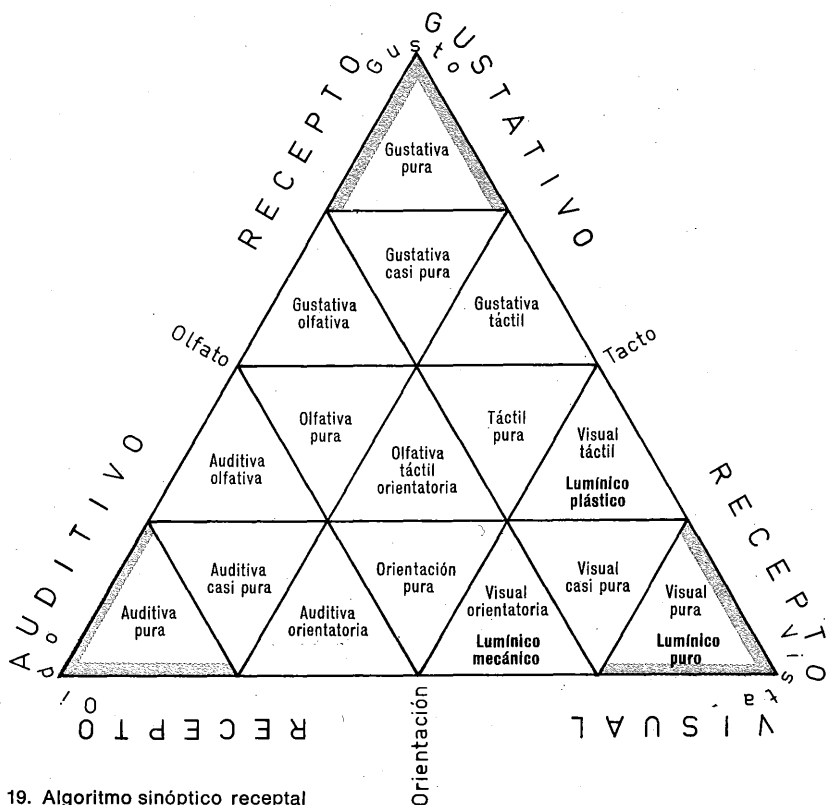
«lazarillo» de la arquitectura. Por eso, nosotros, al estudiar los ritmos arquitectónicos partimos siempre de la música. Y, sin embargo, tal penuria es extraña. Pues la orientación es un sentido anterior, más primitivo que la vista en la historia de los «seres»⁴¹ vivos. Si el proceso biológico ha fluido con lo que pudiéramos considerar como «normalidad», el sentido de la orientación debió de aparecer el primero en su plena diferenciación: como paso decisivo entre una simple reacción fisicoquímica y una ya más compleja reacción biológica. Y aquí está el origen determinante de su función: el resentir las fuerzas, excitar las reacciones; promover los acontecimientos y actuar por ellos, a favor o contra ellos; y ahí también su importancia para la previsión de reacciones físicas y psíquicas, individuales y sociales, en su más amplio sentido. El equilibrio, en su más profunda realidad, como la simetría, son hijos directos de la orientación.

Si de las condiciones psicofísicas de los salvajes y aun de los niños —y aun de los locos— podemos, en este apartado, inducir las mismas consecuencias que en otras ramas del conocimiento de la historia de las especies naturales, aquéllas nos permitirían establecer que los sentidos que primeramente se desarrollaron fueron —y en este orden— la orientación, el tacto y el olfato. La vista, el gusto y el oído no se desarrollaron orgánicamente más que mucho más tarde y en estadios superiores y precisamente como mutación diferencial dentro de la general «lisis» de las especies, tal como la considera Emilio Carlo Blanc en su importante tesis doctoral en la universidad de Roma.⁴²

El primitivo se orientaba, tocaba y olía a más y mejor, como los salvajes y los niños. Los adultos, como los pueblos cultivados en general, lo que hacen a más y mejor es ver, gustar y oír.

Nada se opone a que creamos —y algunas escasas constataciones histológicas y aun de características funcionales de los tejidos parecen confirmarlo, tanto como las mismas localizaciones orgánicas en los animales superiores— que la vista nace como una hibridez de la orientación y del tacto —un pretacto que no necesita contacto—; una pre y post orientación especializada en captar la apariencia. Cuando el entorno se mueve, la imagen desaparece; cuando tocamos, la visión se inutiliza. La visión requiere «puntos de vista», no demasiado cercanos para que el contacto más intenso no absorba la imagen; no demasiado lejanos para que la orientación, más enérgica, no tome la parte del león. Y un mundo en quietud, en que no ocurran accidentes que estorben a la tranquila secuencia presencial estática, en equilibrio. Decíamos que así, la

vista queda a mitad de camino como un antetacto y una posorientación o, si recorremos inversamente el camino, como una anteorientación y postacto. Así, a mitad del camino, también, triangularmente ubicada la orgánica localización: el ojo se encuentra entre los labios —el más primario tacto— y la linfa laberíntica, base orientadora. Esto, independientemente de la capacidad táctil y de orientación, diseminadas y fluidas por el resto de los cuerpos, especialmente en las especies más inferiores, y en los bebés, en que los sentidos no se encuentran tan orgánicamente localizados. No

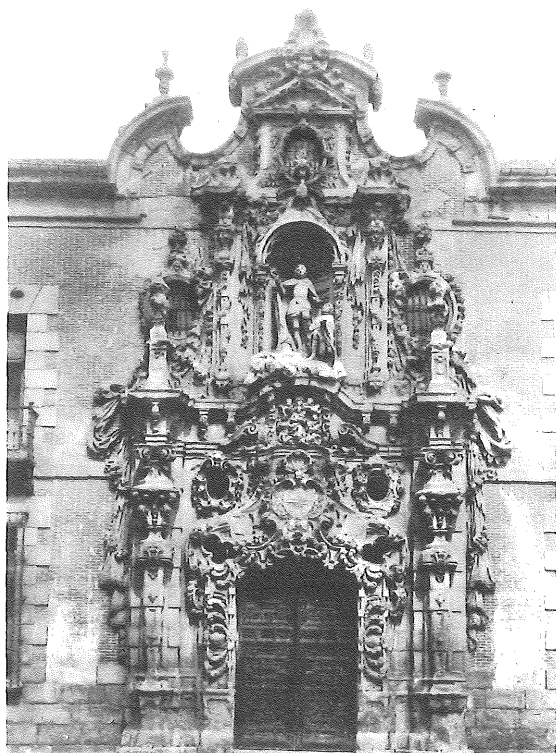


19. Algoritmo sinóptico receptal

resultaría demasiado arriesgado el aventurar un algoritmo sinóptico como el adjunto, para un mejor entendimiento de la cuestión (figura 19).

El recepto de los cuadros más limpiamente «pictóricos» es puramente «visualista». Los más céntricos pintores, los pintores mil por mil, como Rembrandt, Rubens, Tiziano, Velázquez, Goya —sobre todo Velázquez⁴³—, lo que pintan son las «apariencias». Una escultura, en verdad, tendría que completar siempre su visión alrededor del bulto por una experiencia táctil. ¡Bien nos tienta, tantas veces! Pero el recepto de las texturas, de nuestras arquitecturas, precisa poner en actividad a la orientación. Ella nos hace resentir ese mundo mecánico, de «momentos», de efectos de las fuerzas y sus acciones potenciales o actuales, como lo experimentamos, sobre todo, en esa creación mayor de lo textural, que es precisamente un edificio o el plano de una ciudad. Nos movemos por sus espacios vacíos en que nos hallamos incluso, nos dirigimos a tal habitación por la puerta que se abre, o a tal lugar cercano o lejano; aparcamos en línea o en batería nuestro coche; otras veces nuestras miradas siguen el solemne ritmo procesional y ascendente, con periódicas soluciones de continuidad, de las naves de las catedrales, o se dirigen más o menos forzadas, a un escenario, a una pantalla, al orador que habla, al altar. Este espacio vacío es resonante, por otra parte, y desde todos los paramentos y esquinas nos refleja ondas sonoras y de toda clase; las líneas de contorno, las «lindales» de separación de unas esculturas con otras nos obligan a cambiar la dirección de nuestras miradas; los vacíos, comprimidos o distendidos, aprietan o liberan nuestra psique; la luz concentra nuestro interés en zonas determinadas; si viene rasante, nos muestra hasta el mínimo detalle las infertexturas; otras veces deja en penumbra porciones de espacio, donde la vista deja, huérfana de luz, a la orientación que nos guíe y ésta puede reclamar la ayuda del tacto. Cualquier mirada lleva aparejada una impresión sobre nuestra orientación, siempre que experimentemos arquitectura. Si texturar es ordinar cuerpos, su resultado, la textura, origina espacios libres, al dejar los excluidos en su sitio. Podemos decir, que todo ello nos afecta siempre: ordinándonos también a nosotros mismos, obligándonos a tomar partido, a actuar en esos vacíos, que nos incluyen.

Es curioso que dentro de la misma historia de la pintura —de los cuadros—, unos pintores sean más arquitectos, otros, más es-



20. **Pedro de Ribera.** Ex Hospicio de San Fernando, Madrid

cultores; otros, ya lo indicábamos hace un momento, más «limpiamente» pintores. Ya Berenson⁴⁴ —luego tan atacado, injustamente, a pesar de sus equivocadas desviaciones— atinó en un punto capital para entender la pintura: distinguió los «escultoristas» florentinos, que por su preocupación por el contorno —como Boticelli—, luego por el modelado —Miguel Angel—, y especialmente por el claroscuro —Leonardo—, tanto cuidaron, como escultores de raza que eran, de satisfacer con sucedáneos al tacto, de los pintores de la Umbría y del centro de Italia, perspectivistas —como Ucello y Piero—, movimutistas —como Tura—, ambientistas —como Fran-

cia—, arquitecturistas —como Mantegna—, y que culminaron en Rafael, del que Juan Pijoán decía que era el mejor arquitecto del mundo. Los distingue también de los venecianos, los coloristas, los pintores ciento por ciento; sobre todo, un Bellini, un Giorgione o un Tiziano; porque Veronés, es ya más compositor escenógrafo, y Tintoretto, más escultor y dramaturgo.

Pero algo semejante pasa con los arquitectos. Los del Renacimiento —como los griegos y romanos— son sobre todo escultores; aunque algo más picturalistas, los venecianos y algunos barrocos, y decididamente los barrocos españoles (fig. 20). Realmente y descontando el arte gótico, puede decirse que la epifanía arquitecturista de los edificios, no ha hecho más que empezar.

XII. La agencialidad luminoso-magnética del recepto arquitectónico

La luz es la circunstancia, el «agente» que nos permite ver; es decir, esa percepción, tan abstracta, que equivale en cierto modo a tocar a distancia o a orientarnos en cercanía. Llevamos ya mucho tiempo tratando de explicar la entidad sobrerreal —ideal— de los colores, que constituyen los entes de pura visibilidad. Contrariamente a lo que pensaron Newton y Goethe y Oswald y todos los «ópticos», en general, aseveramos que la luz es únicamente eso: un «agente», un medio; o más exactamente: un medio de locomoción de los colores. Estos pueden ser imaginados, incluso experimentados, no digamos si pensados, independientemente de la luz. Esa realidad suya: su incipiente existencia inferreal y su opulenta sobrerrealidad ideal, dan lugar a que se manifiesten por ellos, del modo más puro y limpio, las ideas de «grupo cuantitativo-cualitativo o cardinal» que sólo pueden fijarse racionalmente —unilateralmente— en el concepto de «colección».

Este «agente» luz es el medio ondular, de variable comunicación extrarrápida, que cada color toma, cuando puede, para arribar golpeando nuestro cuerpo físico y para encontrarse especialmente recibido por el órgano, en ello especializado, que llamamos ojo. El cristalino traspasa esa impresión a la retina, donde se objetiva; para poder —invertidamente representada, en imagen— pasar a «imaginarse» en nuestro cuerpo psíquico, especialmente concentrado en el cerebro.

Sin luz, la percepción visual se anula y nos vemos forzados a

detenernos —también en nuestra marcha— y a buscar sucedáneos táctiles y orientadores que la sustituyan. No es sólo que la falta de luz llega prácticamente a anular la percepción visual, sino que su exceso debilita las impresiones táctiles y orientadoras. Por ello, si bien es la luz un «medio» general del espacio, tenemos que considerarla como *el* medio específico de su visibilidad.

Es posible —y encantador— imaginar una espacialidad en que reinase sólo y únicamente la apariencia visible: sin sustantividades corpóreas, sin fuerzas actuantes; en que todo —desmaterializado, ingrávido— flote: un espacio-luz donde los colores, que son «dilecciones» —no «direcciones» ni «dimensiones»— canten libremente sus amores. Un espacio así, además con los colores más etéreos —los celestes, los cremas, los rosas—, angelical, es el que pintó el «Angélico» por antonomasia, y constituye el supremo, maravilloso, inocente encanto de sus serviciales creaciones (fig. 21).

El gran peligro para los pintores ha venido, sin embargo, tantas veces, de llegar a convertir a la luz en protagonista, dejando que los colores le quedaran despóticamente subordinados. Porque la luz es la *vedette* de la fotografía; pero nunca de la pintura. Los colores, a la luz abandonados, en el ajetreo y conmoción de sus viajes, se deterioran; y aun se corrompen y, en sus «síntesis sustractivas», se degradan.

Recuerdo un caso, que le contaban a Ehrenzweig, cuando escribía su importantísimo libro sobre el análisis psicológico del arte.²⁵ A fines del siglo XVIII, parece ser que un pospenumbrista italiano trató de buscar fortuna en la refinada y ya entonces anquilosada corte del Celeste Imperio. Mostró allí sus descoloreadas, transcoloreadas y apenumbreadas figuraciones; y hubo de ser inmediatamente expulsado, con cierto escándalo. Se le consideró —y realmente lo era— subversivo e inmoral, por representar los colores como algo que no correspondía en verdad y en propiedad inalienable a cada una de las cosas. Tal falta de seriedad en lo verdadero ejemplarizaba un extremo relativismo, que puede venir después de aquel «todo es según el color del cristal con que se mira» y consistir en que, a su vez, «todo color es según la luz que lo hace aparecer».

Ese gran peligro para los pintores es el que, en su segura humildad, Ver Meer orilla siempre. Porque, aun con toda su vivísima presencia, la luz se halla siempre en las «gemas» —a veces pálidas, pero siempre rutilantes— al servicio de la coloración. Servirá para difuminar el duro perfil de algunas figuraciones, para destacar situaciones y crear «ambientes»; nunca para que los colores pierdan



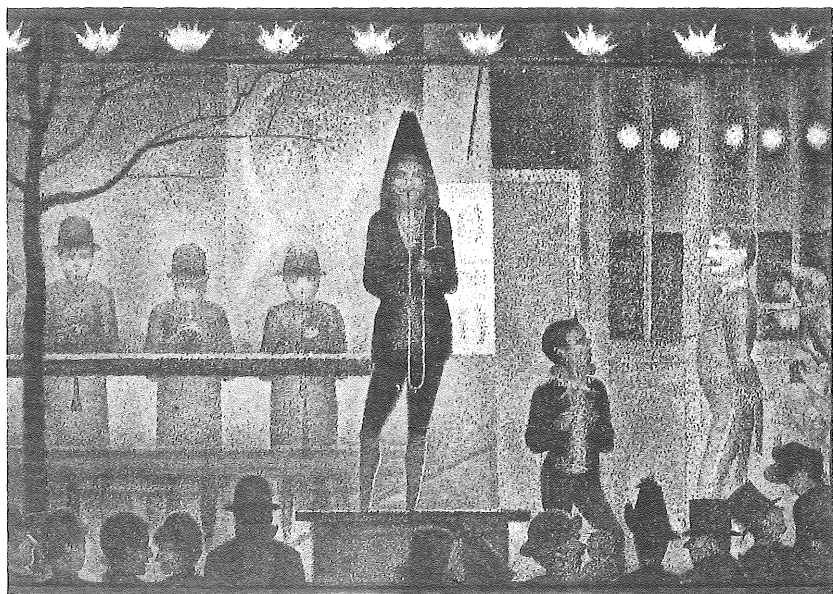
21. **Fra Angélico.** Anunciación, Museo del Prado, Madrid

un ápice de su íntima intensidad, sino, al contrario: la luz concentrada o difundida, manejada al sabio y confidencial antojo, se pliega a la más exacta matización. Por aquella entonación, ese matiz puede alcanzar el nivel justo, donde la intención colorística encuentra su total y más serena resonancia. Esos juegos armónicos del verde-amarillo, del turquesa-limón no hubieran podido jamás ajustarse tan milagrosamente sin el dócil, dominado servicio de la luz. Al revés ocurrió con los impresionistas: la luz se sublevó y desintegraba las mil coloraciones. ¡Punto a punto le costaba a Seurat el volver a llevarlas a pinceladas al redil! (fig. 22).

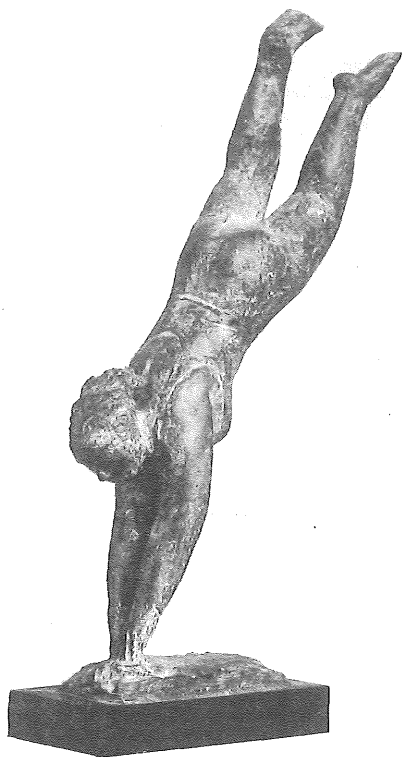
Pero esa «espacialidad luminosa», ese espacio dominado por la luz, más o menos pacíficamente —pues no podemos olvidar los incendios de cocina en Rembrandt, ni los llameantes tornasoles del

Greco, ni las erupciones de Van Gogh, ni algunos «tornados» del Tintoretto—, que es el espacio de los pintores, no es propiamente —como a estas alturas del libro ya nos podemos figurar— el espacio de los escultores ni el de los arquitectos. La mediación que se añade a la luz para conseguir la «espacialidad plástica» consiste en la masificación de la materia, que la sustantiva y permite que veamos «tocando» esos bultos —posiblemente «cuerpos»— que son las esculturas. Con la formación y la deformación viene la *plasticidad*. Esta es la mediadora que, reunida con la luz, permite el recepto escultórico; por esa vista táctil nos hallaremos ante un espacio volumetrificado, contenutista, separativo, exclusista.

Pero el espacio tectónico es otro todavía: un espacio mecánico, con fuerza, con el magnetismo que ejercen unos cuerpos sobre otros, con electricidad, tensiones y ondas, y sobre todo con esa



22. Georges Seurat. La Parade (1887-1888), Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

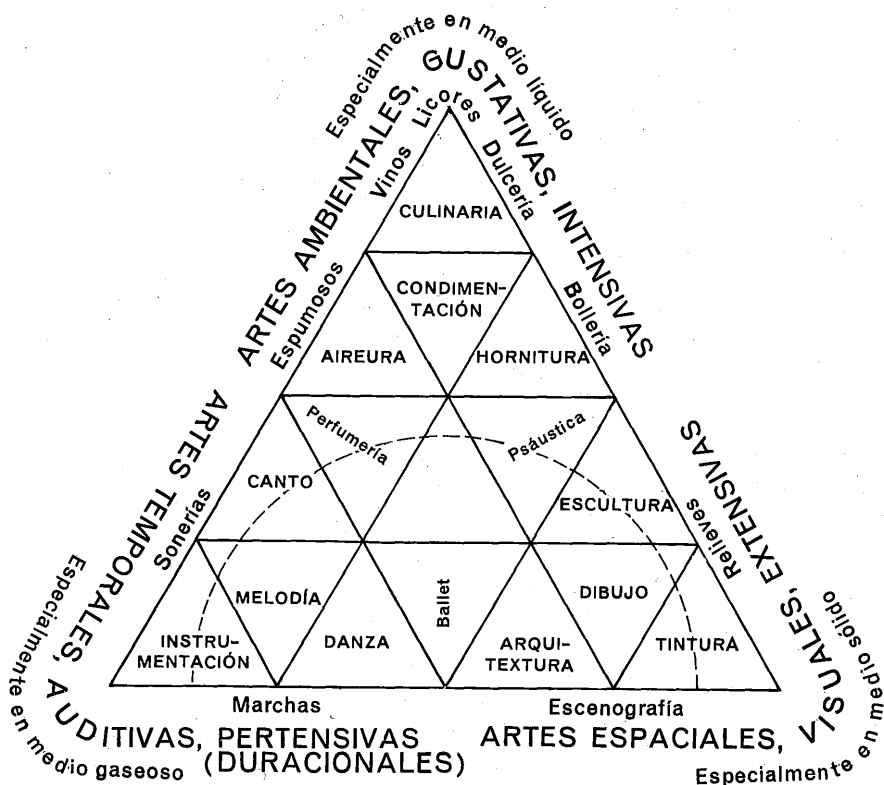


23. **Cristino Mallo.** Saltadora desde trampolín

propia fuerza gravitante que «orienta» las formas y determina el peso que unas cosas ejercen sobre las otras.

Las estatuas más «escultóricas» eran concretísimos bultos únicos y bien cerrados; pero, para que puedan llegar al colmo de ser divinamente recibidas como tales, deben, además, ser bien ingravidas: pura densidad sin peso. Es curioso: no el pesado Zeus sentado, sino las ligeras Nikes o esa ingravida bailarina increíble, son las más centrales esculturas griegas; y hasta la Victoria de Samotracia trata de ser ingravida. Y hoy, ese milagro de los bultos bien macizos, y movientes además, pero ingravidos, nos sale al encuentro graciosamente con esas figurillas de escaladores, ciclistas, patinadores y hasta caballos que produce perezosamente, casi a nuestro lado, Cristino Mallo (fig. 23).

Lo que nos orienta y nos permite equilibrar —y, si no equilibramos, el poner en movimiento—, es la fuerza. Un espacio mecánico es el de las texturas y con general magnetismo de atracciones y repulsiones en potencia: ése es el espacio de los arquitectos. Las fuerzas, *la fuerza*, cualquiera que sea su origen —si ella misma, como dice Fausto, tan germánicamente, no es el origen de todo—, ése es el agente que colabora con la luz en la recepción de texturas. Esa potencia, a veces feliz y otras desesperada de no poderse realizar, es la que irrumpe y domina en todos esos espacios en que nos incluimos y en que podemos, liberándola, realizarla. Nos afec-



24. Algoritmo resumen de la "situación" relativa de las artes

ta y, a su vez, la afectamos: creando un verdadero espacio existencial, para el que, en el mejor de los casos, hemos preparado marcos transcendentales. Porque la creación de espacios existenciales bien reales y transcendentales para nosotros, arquitectos, es la más alta misión, la específica de los edificadores, la culminación de lo texturial en los edificios. Para éstos, tradicionalmente tan ricos también en escultoridad poco expresiva, ésta se va perdiendo. Pero bien merece la pena echar una ojeada a algunas situaciones extremas.

En un extremo del arte de edificar situaríamos probablemente a ese emocionante dramaturgo, a ese Shakespeare de la edificación que fue Vanbrough, rey de la pesadumbre. Porque cuando la fuerza —y en este caso la fuerza muy dramatizada— se une a la masificación escultórica, entonces sí aparece como protagonista el peso. No en vano se quiso que figurase en el epitafio, sobre la tumba del autor de la mansión de Nelson aquella inscripción: «Que la tierra sea para ti más leve de lo que tú fuiste para ella». En el otro extremo, esas ligeras, «picturalistas» fachadas del último gótico y del posbizantino y primer Renacimiento, mirándose en los canales venecianos; tan escenográficas; casi disueltas en esa atmósfera equívoca, fosforescente de la laguna celeste; tal como nos lo recuerda Rasmussen en su simpatiquísimo libro *Experimentando arquitectura*.⁴⁵ En una edificación de término medio, céntrica, con bastante de «cueva», pero muy vivamente articulada y atendiendo y mimando vanalidades, como la de Palladio, la luz y la sombra juegan un gran papel y una grácil y cortés pesantez también interviene. Quizás un sereno, musical y despacioso equilibrio resulte aquí el más importante carácter.

Muy «mecanicista» es la catedral de Beauvais —cumbre del arte gótico—, por ejemplo, con su retenido, procesional ritmo planimétrico y su estirado ritmo ascensional. Muy puramente arquitecturales son también tantas de las primeras cosas de Mies van der Rohe y, en general, toda la edificación actual.

De todos modos, en la edificación —con todas sus exclusiones en materialidad duramente corpórea y en su mecánica viva— la gravedad es inevitablemente importante: pareja que, en el «baile estático», puede ser ostentada o disimulada, pero nunca olvidada.

Lo que nosotros no podemos olvidar tampoco es que las ideas ordinales, al realizarse en un espacio energético, «mecánico» requieren como agente receptivo la fuerza. Si no existieran las fuerzas, no habría texturas, pues no nos orientaríamos. El mismo orden es ya una labor de imposición: un acto de fuerza. La texturación crea

fuerzas y proporciona espacios libres al juego de otras: a los «actos» que debemos prever en nuestros proyectos. Esa atención a la fuerza y al cultivo de la misma conduce a los arquitectos, a veces, a ciertas veleidades dictatoriales; pero es también cierto, por otro lado, que un director de oficios, artes y técnicas, y un promotor de modalidades y moralidades, como es el arquitecto edificador, necesita adquirir la costumbre de más o menos suavemente imponerse. Ya decía Miguel Angel que una de las condiciones que debía poseer todo artista era una cierta «terribilitá». Gaudí también la tuvo. Pero no abunda; quizá, también por fortuna.

Una profunda conexión existe entre el sentido subjetivo de la orientación y la objetiva acción de las fuerzas sobre nuestra fise. La interna presión de la sangre y la externa presión del viento; la gravitación y nuestra acción movimental, etc., influyen en nuestra orientación. Si el equilibrio se destruye, perdemos la orientación. Pero si nos desorientamos, también perdemos más o menos el equilibrio y la estabilidad y caemos o nos «mareamos». Las texturas se nos manifiestan en distinto modo, según nuestra posición; y las fuerzas, que nuestro cuerpo o nuestra psique originan, afectan a la ordenación del espacio; y los entes de orientación del espacio afectan a nuestra orientación y a «nuestro» orden, en general. Sin un cierto magnetismo espacial las cigüeñas no encontrarían la estación de destino en sus vuelos migratorios; pero tampoco cualquier eje, en nuestros planos, acabaría por encontrar su lugar, si nuestra mano —que pone ahora punto final a este escrito— no lo dibujara en un acto de fuerza irreprimible.

Notas

¹ Pérez-Cacho nació probablemente bajo la influencia de Piscis y de Capricornio.

² Este es el término, aproximadamente, que Osborne en su libro *Aesthetics* aplica al enmascaramiento del valor «artístico» por la formalidad, más o menos representativa y exterior de una obra de arte.

³ Editrice Partenia, Roma, 1946.

⁴ Muy bien titulaba su libro GAYA NUÑO, *Entendimiento del Arte*.

⁵ Idiomas muy trabajados, como la lengua francesa, consiguen una extrema fijación lógica de las palabras, un marcado «cientificismo», que las permite encerrarse en el inmovilismo conceptual. No es de extrañar la norma, «*le français fait foi*», en los tradicionales tratados diplomáticos. En los momentos más creacionales de un idioma: el de Dante, para el italiano, o el de Cervan-

tes, para el castellano (recordamos ese «e iban los niños a "verla" y los hombres a "mirarla"» de su Gitanilla), existe siempre un artista que «recrea» las palabras, situándolas y abriéndolas a la plenitud de su sentido.

Así, siempre en los verdaderos poetas las palabras parecen «nuevas». Es más, en un idioma como el francés de hoy la verdadera poesía es muy difícil. El alemán, por el contrario, se conserva todavía en período de gran plasticidad; y los poetas y los filósofos pueden «recrear» más fácilmente. Es cierto lo que afirma Heidegger de que «la esencia del lenguaje es el lenguaje de la esencia», pero sólo para el lenguaje científico. El lenguaje se hace en un constante caminar de la sobreconciencia a la conciencia, de la creación artística al logos. Pero también del instinto al logos, de lo interyeccional a lo intelectual y aun de lo intuitivo a lo interyeccional; con todos los viceversas. Porque es el normal vehículo del espíritu todo.

⁶ EUGENIO D'ORS, *Introducción a la Crítica de Arte*, Aguilar, Madrid, 1963.

⁷ KARL WIENINGER, *Grundlagen der Architekturtheorie*. Springer-Verlag, Viena, 1950.

⁸ Cuando un ente cultural se encuentra racionalmente infer o superdeterminado no «encaja» en la definición logística de «problema». Este necesita, en su planteamiento original, hallarse precisa y obligadamente «determinado». En un plano algebraico, que el número de incógnitas se corresponda con el de las ecuaciones condicionales obligatorias. La sobredeterminación suele dar lugar a sistemas lógicos con «incompatibilidades», si las condiciones son de forzosidad.

⁹ ¿Puede esto traslucirse del libro de ANTONIO TOVAR, *Vida de Sócrates?* Rev. de Occidente, Madrid, 1947.

¹⁰ Este principio fue inicialmente enunciado por Eugenio d'Ors, constituyendo una de las claves maestras de su filosofía; muy «artística», por otra parte. Pueden encontrarse los fundamentos de este pensar en su libro *El secreto de la Filosofía*.

¹¹ El «plano» teórico de Heisenberg, como el de los einsteinianos, queda forzado por la consideración de las relaciones básicas del espacio-tiempo y de la materia-energía y al considerar las incógnitas como sólo pertenecientes a uno de estos campos. Mucho mayor sobredeterminación pudiera obtenerse todavía; en análisis no exhaustivos, cuando se aumenta el campo de relación, como en el caso de las teorías del Diamat que considera que el espacio-tiempo es precisamente la forma existencial de la materia. Así ocurre, porque la natura —donde hay propiamente creación— no puede encerrarse más que muy «artificiosamente» en enrejados de rigor lógico; lo que constituye sin embargo misión y, por lo tanto, deber del científico. Por otra parte, todavía: las relaciones de Heisenberg no se refieren en realidad a las partículas en sí mismas, en su propia manera de actuar, sino a los efectos de ésta sobre los instrumentos de experimentación.

¹² Philosophical Library, Nueva York, 1948.

¹³ Queremos así indicar que para que algo que existe en inferrealidad, pueda considerarse como «ser» real, tiene que ofrecer, además de comprobables «ocasiones de existir», demostrables «razones de ser».

En sentido inverso, por ejemplo: hay entes que consideramos «soluciones ideales», que nos convencen, incluso por sus razones de *ser*; pero que no encuentran posibilidad de llegar a encontrar «ocasiones de existir»; que no logran —en este sentido inverso— acabar de realizarse jamás; se quedan sin existencia.

En nuestro entendimiento, pues, la existencia se «realiza» en una inferrealidad; la esencia domina la realidad propiamente dicha; y la transcendencia, traducida a términos racionales, es *sobrerrealidad*. Así, el fenómeno artístico es un fenómeno «*superreal*» con lo que nos aproximamos a Max Bense, que lo reconoce, en su *Estética*, como «*correal*».

No deja de ser curioso que los surrealistas tocasen esa diana de la *artisticidad*.

¹⁴ Aquí debemos hacer notar nuestra irremediable tendencia al trinitarismo en las síntesis, con lo cual incidimos en el entendimiento ontológico de Rosmini. Creemos que cualquier síntesis ontológica nos obliga a fundarla en trinitarismo. Análogamente, cualquier análisis promueve dualidad; y toda verdadera tesis viene forzada fatalmente al unitarismo.

¹⁵ Esta aseveración es válida sean simples o cortas, largas o complicadas las idealidades en cuestión; trátese o no de trabajo mimético en la creación artística. Es curioso observar que el repertorio referencial de algunos artistas —escritos, o plásticos—, lo que llamaremos el pretexto, programa o antetema, más que la naturaleza lo constituyen a veces otras creaciones culturales. Tal es el caso, por ejemplo, casi siempre en Dalí y en el mismo Picasso a veces; y, en otro terreno, de Louis Kahn o, en mayor amplitud, de todos los *revivals* estilísticos, en general. Pueden tomar por pretexto para programa y aun como tema, algo ya *antes culturalmente creado*. Se encuentran, en tales casos los artistas, en una extraña situación «*superdispéptica*», en que vuelven a absorber y digerir lo ya antes psíquicamente digerido.

¹⁶ Parece increíble la atención crítica —concretamente, la periodística— concedida, por ejemplo, a una representación teatral que a lo peor no pasa de un par de días en el programa y que, quien no entra en la sala en cuestión, no ve; si la ~~comparamos~~ comparamos con el poco caso que se viene haciendo a los edificios, que tanto suelen durar y que se nos plantan, inevitables, en nuestros caminos cotidianos.

¹⁷ Encontramos aquí en el camino la distinción de Louis Kahn entre «*forma*» y «*diseño*», que tanta discusión ha promovido últimamente entre arquitectos y, sobre todo entre profesores de Arquitectura. Y que de un modo paradójico reproduce hasta cierto punto la antigua y ¿superada? distinción entre «*fondo*» y «*forma*». Decimos paradójicamente, porque lo que Kahn llama «*forma*» es casi lo mismo que se entendía tradicionalmente por «*fondo*», y lo que llama «*diseño*» resulta poderse poner en congruencia con lo que se denominaba «*forma*», sin demasiada violencia.

El interés del distingo de Kahn es que resulta estimulante para el arquitecto, al inducirle a buscar o tratar de conseguir lo que nosotros llamaríamos, más bien, la «*perfección*»; es decir, el que nuestros dibujos —y en este sentido la idea de «*diseño*» se identifica con la de «*proyecto*»— se aproximen lo más posible al «*modelo*» sobreconsciente, para el tema; a ese modelo ideal al que Kahn —sin darse verdaderamente cuenta de lo plotiniano que es— llama exactamente «*forma*». Nosotros, para no producir equívocos, utilizaremos tal nombre para toda manifestación espacial perceptible por la vista o por la colaboración entre ésta, el tacto y la orientación.

Por ello el entendimiento de Kahn resulta para nosotros «*torcido*». Pero, sobre todo, porque la circunstanciada concreción dibujística —lo que Kahn trata de referir a «*el cómo*», distinguiéndolo de la «*forma*»— referida en su entendimiento a «*el qué*», resulta también «*el qué*».

Porque, en verdad, tal concreción dibujística y su circunstanciación es-

timulan y dirigen en alto grado la creación y constituyen propiamente elementos transformadores, desarrolladores de la idea germinal. Queremos decir que «diseño» y «forma» —como «forma» y «fondo»— son prácticamente indiscernibles. Y eso es así porque la circunstanciación es, a su vez, creativa, y constituye parte integrante de los entes culturales, lo mismo que en la natura.

En este sentido «natural», el «tipo genérico» de «equinidad» pasa, por una primera circunstanciación, precisamente a «tipo específico» de «caballo», o de «burro» o de «cebra»; y el primero, por nueva circunstancialidad, a «tipo de variedad» de «caballo de carreras inglés» o de «percherón» o de «pony», etcétera.

Así, en la cultura, la arquetípica idea de céntrica caballidad que aspiró a representar la famosa cabeza fidiaca de caballo, hoy en el British Museum, se transformó, a la altura de nuestro tiempo, en una más ibérica variedad de la misma: en esa otra pequeña escultura que presentó nuestro querido alumno Carlos Climent a la última exposición escolar titulada «Arquitectura, Escultura y Pintura Mil por Mil», de la cual también hablaremos más tarde.

¹⁸ José Camón Aznar en su libro *El arte y el tiempo* nos introduce en ese campo de aspectización espacio-temporal, que es el más propio para el conocimiento de la arquitectura y siempre hemos creído que su obra debería ser continuada, precisamente con vistas al específico conocimiento de aquélla. De paso deseamos señalar la importancia de la obra de este crítico e historiador del arte.

Giedion, Luigi Nervi especialmente habían reconocido la influencia del tiempo en la arquitectura. Hoy encontramos en el libro de Bollnow, *Mensch und Raum*, profundos itinerarios del trasunto de esa amplia problemática, que implica el tiempo en el espacio y de ambos en el vivir humano.

¹⁹ Obsérvese, para averiguar su significación, su sentido más céntricamente determinado, que el signo 8 es el mismo que el de infinito, ∞ , sólo que erecto.

²⁰ WEDEWER, *Bildbegriffe*. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963.

²¹ Nos sale aquí al paso cierta semejanza con el entendimiento de la belleza según León Hebreo que expresó en tan emocionantes palabras, que no nos resistimos a reproducirlas:

«La hermosura está en los cuerpos y les viene por su participación de las "ideas" o entes incorpóreos superiores.» «La inteligencia está preñada de la forma de lo hermoso.» «El ánimo —reflejo del entendimiento divino— se enamora de la suma belleza intelectual, de que es reflejo y desea hacerse feliz encontrándola y uniéndose a ella.» «El entendimiento, al fin de nuestros discursos racionales nos muestra las esencias ideales, "en intuitivo".» ¡Lo que ocurre con lo que llamamos inspiración atenaica!

²² Esto es, «llamadas» del alma.

²³ Pudiera para alguno producirse confusión entre los términos «textura» y «estructura». Llamaremos estructura a las «formas exclusas» o «esculturas», que resisten el ente en cuestión; es decir, que «aguantan» a algo más que a sí mismas. También aquí cabe, como es sabido, distinguir entre «inferestructura», normal estructura, y «superestructura», según la entidad del ente considerado.

²⁴ Así puede leerse en el texto publicado por nosotros: «Problemática estética en la arquitectura actual». *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 1962.

²⁵ ANTON EHRENZWEIG, *Psycoanalysis of art*, Londres.

²⁶ Y ello es así porque —como decía Amor Ruibal— el «acto» se origina siempre en una «convergencia de relaciones».

²⁷ Siguiendo las teorías de la Diamat (doctrina oficial de la URSS del materialismo dialéctico).

²⁸ De esa subrealidad existencial en donde —como diría Aristóteles de los Misterios de Eleusis— había no algo que aprender; sino, algo que vivir.

²⁹ También el padre Luis Cencillo encuentra por otros caminos en su *Experiencia profunda del ser* (Ed. Gredos, Madrid, 1959) que la totalidad del «ser» —nosotros diríamos de la «realidad humana»— nos es dada a lo sumo «en» —nosotros diríamos «con»— la subjetividad trascendental.

³⁰ BOLLNOW, *Mensch und Raum*.

³¹ Decimos que indirecta, porque no depende del matiz en sí; sino, del vehículo-luz, que lo transporta. La pintura tiende a la modalidad aspectiva presencial-secuencial. Puede manifestarse —y también percibirse— con existencia simultánea, como en un cuadro. Pero, en dos habitaciones de distinto color, deben separarse éstos con algo que «corte», por ejemplo, una moldura. O dos colores se mezclan o uno empieza a manifestarse cuando el otro termina o, por lo menos, comienza a decaer en su vigencia. La presencialidad pura de colores tratóse de alcanzar con el puntillismo y Seurat fue su maestro.

³² Lo que no admite bien un cuadro son las frecuencias, tienden sus figuraciones interferentes a convertirse en «fondo».

³³ La gran dosis de frecuencialidad inevitable en las texturas, encuentra clara comprobación concreta y evidente en el carácter «málico» de los elementos, órganos y cuerpos de edificación.

³⁴ La espacialidad «contentutista», tal como la entendió primaria, pero profundamente Aristóteles, nos da ejemplo de un entendimiento muy general, pero poco discriminada. Se refiere, de un modo vago, a lo contenido, al contenedor y también a la separación entre la exclusión y la inclusión.

³⁵ Es curioso: la composición de texturas la realizamos en parte, precisamente con elementos exclusivos (especial-positivos). La textura, entonces, es la resultante, en negativo —como vanalidad o hueco—, de la composición de «lindales», o sea, de los límites de las formas exclusas o esculturas.

³⁶ MICHOTE, *Rythmes spontanés*; y, en otro aspecto, desde el punto de vista estructural por el excelente libro de P. FRAISSE, *Les structures rythmiques* (Ed. Erasmé París, 1956), así como de media docena más de estudios al día (escribo en 1963).

³⁷ Daniel Fullaondo tiene un libro en preparación (Editorial Aguilar, Madrid), sobre este tema.

³⁸ De indudable relación con el vértigo.

³⁹ Mantegna nos presenta, en su *Cristo yacente*, la primera gran prueba; Cézanne las más importantes.

⁴⁰ Que existe ya a nivel de «sensibilidad» mineral.

⁴¹ La palabra *seres* se usa aquí con plena intención. Porque la posesión de «sentidos» propiamente dichos, esto es, de percepción por órganos ya localizados, es lo que confiere a un ente vivo la posibilidad de memoria y, con ello, la de ir adquiriendo una «psique»; o sea, propiamente, la de «ser», además de «existir».

⁴² EMILIO CARLO BLANC, *Sviluppo per lisi delle forme distinte*, Ed. Partenia. Roma, 1946.

⁴³ EUGENIO D'ORS lo señala en su *Tres horas en el Museo del Prado* como el centro de la historia de la pintura, léase «de los cuadros».

⁴⁴ BERENSON, *Los pintores del Renacimiento italiano*.

⁴⁵ Título original: *Experiencing architecture*.

Escrito segundo

SOBRE LA ENSEÑANZA

I

Lo informativo, lo formativo y lo ejercitatorio

II

Diálogo de las doce cañas de cerveza

III

El cultivo de la personalidad

I. Lo informativo, lo formativo y lo ejercitatorio

Lo que llamamos la enseñanza o, con mayor propiedad en este caso, la «educación», presenta tres caras, o mejor tres acciones confluyentes. Ordinariamente se superponen y aun se funden y confunden entre sí. Existe, en primer lugar, una acción de instrucción o informativa: de adquisición de conocimientos. Es necesario considerar, en segundo lugar, una acción formativa, que tiende —más o menos tendenciosamente— a «formar» al individuo, a desarrollarlo y a potenciarlo física, moral, intelectual y artísticamente. Apreciamos, en tercer lugar, todavía, una acción de entrenamiento, ejercitatoria o en-formativa, que procura para cada hombre el que se encuentre «en forma», el entrenarlo en su futuro «ejercicio profesional».

Siempre ha creído uno que una buena enseñanza, una completa educación, no posterga ninguna de estas tres facetas. Pero es frecuente el caso de poca ponderación entre las mismas.

En España, por desgracia, nuestros bachilleratos pecaron —y aún se resienten hoy— de excesiva información. Quien no se había puesto jamás en directo y espiritual contacto con un abeto, tenía que aprenderse de memoria los ordenes, subórdenes, familias, subfamilias, géneros, subgéneros, especies y variedades de toda la botánica; el que no se acercó, por desventura suya, nunca al mar o no había visto Viena ni en fotografía, debía «saberse» las principales producciones de Austria, sus límites exactos, los nombres de todos los afluentes del Danubio... (Claro que —y en ello estaba su mejor excusa— así ejercitaba y formaba una buena memoria.) No hablemos aquí de los «gamberros instruidos».

Por otra parte, es proverbial ejercitar en miles de problemas a los alumnos para su ingreso en la Escuela de Ingenieros de Caminos, a los que se deja, en cambio, huérfanos de criterios humanísti-

cos, para resolver cuestiones de alta monta en su profesión, que tanto ha de afectar a los seres humanos.

El empacho ejercitatorio o «sobreentrenamiento» suele ser de funestas consecuencias. Existe, para aleccionarnos, una anécdota cuartelera, popular en Alemania: los oficiales prusianos apuestan sobre todo; por ejemplo, dos capitanes, temerariamente, sobre cuál tiene en su compañía un comilón de pan de más tragaderas. El capitán Otto dice al sargento Fritz:

—Ya me le puedes preparar bien para el domingo, que es el concurso. Te hago responsable. ¡Fíjate que es mi ruina! ¡Entrénalo bien!

Cuando llega el domingo, entre la expectación circundante, Otto queda aterrado. A la cuarta hogaza de pan empiezan para su pobre *poulain* los apuros; a la quinta, ya la ola de dificultad es avasalladora; al comenzar la sexta, el derrumbamiento. Llama entonces el capitán Otto al sargento Fritz a la gran bronca; la furia estalla y restalla:

—¿Qué has hecho, imbécil? Sabes perfectamente que era el mejor, que tenía que ganar; a mí me consta que comía de dieciocho a veinte panes enteros, y mayores que los de hoy. ¿Qué has hecho, cabeza de asno?

—Yo, mi capitán..., lo que usted me mandó... Lo he entrenado constantemente. Hoy mismo se comió dos veces veintiún panes...

Pero tal desequilibrio, no es privativo de nuestra enseñanza española o de otras. Una, entre las continuamente más alabadas educaciones, es la inglesa. ¿Qué ocurría, qué pasa todavía con la enseñanza inglesa?

Lo encontramos reflejado en una pequeña anécdota, que puede leerse en el delicioso libro, de casi todos conocido, *Los silencios del coronel Bramble*.¹ El coronel, buen isleño, serio y poco hablador, es constantemente importunado por un oficial francés adjunto con críticas sobre la educación inglesa: que si muchas conversaciones y pocas clases; que si mucho *criquet* y no saber cuál es la capital de Finlandia, ni quién es Donatello; que si mucho Cicerón y no entender una jota del francés usual.

Hasta que un buen día la paciencia del coronel Bramble se rompe y la pipa se aparta de su boca, y salen de ésta palabras silbantes e incisivas que dicen, casi textualmente:

—Nosotros, los ingleses, no vamos a las escuelas ni a las universidades a instruirnos, sino a impregnarnos de los prejuicios de nuestra clase, sin lo cual seríamos peligrosos y muy desgraciados...

Aquí es lo formativo puro, y aun ¹o formativo muy tendencioso,

lo que desequilibra la necesaria ponderación y consecuente armonía de la enseñanza.

Un examen detenido de estos tres aspectos de la enseñanza —informativo, formativo y ejercitatorio— nos convencerá inmediatamente de la falacia a que puede conducirnos el considerar tal clasificación como absoluta. En primer lugar, no existen asignaturas o temas exclusivamente informativos; ni aun los que, a primera vista, más parece que lo sean: el conocimiento de todo el repertorio de aparatos sanitarios, por ejemplo. Aquí, el recorrer atentamente todo el proceso de sus sucesivos perfeccionamientos es ya algo profundamente formativo; aunque no pueda compararse, en este sentido, pongamos por caso, con la geometría analítica o con un curso sobre la estatuaria griega.

Valga, pues, como una primera aproximación, que existen materias o asignaturas predominantemente informativas y que, por lo tanto, no han de contribuir grandemente a la «formación» general de ese artista, científico y moralista que ha de ser, a un tiempo, el arquitecto edificador.

Por otra parte el residuo de eficacia formativa que se obtenga de lo especialmente informativo o de lo ejercitatorio es siempre muy variable; entre otras cosas, con la edad. Para un niño el conocer un «polibán» puede resultar formativo, como para el recluta que viene del pueblo cualquier ejercicio del servicio militar. En último extremo, para el filósofo artista, todo viene a resultar formativo. Puede, pues, con más propiedad, hablarse de materias o de asignaturas que para una media de los escolares, en circunstancias normales de edad, etc., resultan predominantemente informativas.

Estas materias ocupan, por decirlo así —o, mejor, deben ocupar—, una situación periférica, respecto de aquellas que pueden constituir el esqueleto o armadura esencial en la formación general o en la formación específica para una profesión. Análogamente, todo lo ejercitatorio se encuentra irradiando desde ese cuerpo formativo-informativo en su proyección hacia el exterior.

En última realidad, todo comienza por ser informativo, ya que cualquier ejercicio normalizado exige un previo conocimiento de las normas en que vaya a desarrollarse, y el origen de lo formativo está constituido por una información. A su vez, de lo ejercitatorio pueden obtenerse, tanto nueva información, como residuo o impronta formativos.

El gran meridiano que separa lo informativo de lo formativo pasa por la memoria. Eugenio d'Ors decía, en una conferencia sobre «El arte de olvidar», que las cosas aprendidas no pasan a constituir propiamente «sustancia cultural» hasta que no han sido olvidadas en cierto modo: relativamente olvidadas. Es situación distinta la del verdadero sabio a la del simple erudito. Para éste —valga la imagen— la información se queda cruda, sin digerir; entera y como simple dato o clisé en la memoria. Para el hombre culto, el dato ha sido ya absorbido, aniquilado, luego incorporado a su «sangre memorial» —si puede permitirse esta metáfora—, incorporado formativamente, constitutivamente a su propio ser. Esto, como otras cosas que luego vendrán, se halla de acuerdo con las últimas investigaciones sobre la memoria en relación con la herencia. Algunas de ellas fueron comentadas por el padre Allan Jacobson.²

Continuando esta interpretación y a la luz de las últimas investigaciones psicológicas —que pueden considerarse recogidas, en el terreno del arte, en el estudio psicoanalítico del mismo por Anton Ehrenzweig³— y que yo he expuesto repetidamente en mis cursos de la Escuela de Arquitectura podemos considerar que tal incorporación a la sustancia formativa exige una «reificación» en nuestra psique, que reconstruye el clisé después de destruida su forma primitiva para ajustarlo a las condiciones de vida de nuestro cuerpo espiritual. No es que el verdadero sabio —aunque ésta sea muchas veces su tragedia— tenga que convertirse forzosamente en un desmemoriado; es que su archivo —y valga también esta imagen de urgencia— es un archivo circulante y vivo de «sangre memorial» y no un puro casillero de fichas memorísticas exactas, mejor o peor clasificadas.

Existe, pues —y pedimos excusas, en gracia de lo que tiene de claro, por este paralelismo con lo biológico—, una cierta «asimilación intelectual». Pero tal asimilación no es igual para todos los individuos, ni tampoco para todas las edades, ni tampoco para todas las etapas históricas. La memoria, en general, varía con todas esas circunstancias y también, evidentemente, con el interés que en cada caso cerque lo aprendido. Pero lo más importante es que *esta «memoria viva», esa capacidad de asimilación, tiene una variación forzosa y, más concretamente, una dirección y capacidad de posibilidades medias para los individuos normales, de una cierta edad en cada país y en cada momento histórico.*

Comencemos por distinguir, primero, una memoria inferconsistente. Incluso se nos quedan grabadas en la mente muchas cosas

en las que no paramos atención y que van a enriquecer nuestro «telón de fondo» espiritual. Algunas avanzan su presencia en momentos extraños de nuestra existencia: a veces, por ejemplo, cuando alguien va a morir se le aparece en primer plano, con asombroso detalle, tal rincón de tren donde viajó de muchacho y que le pasó entonces, en su opinión, completamente inadvertido.

Hay, indudablemente, otra memoria consciente, que podemos llevar a casi congruencia con lo que llamábamos la memoria-fichero. En ésta, mejor o peor ordenadas, hallaremos, si su fuerza no falla, las cosas que retuvimos voluntariamente, conscientemente.

Pero existe todavía una tercera capa de la memoria, una memoria sobreconsciente, en que una economía superior y, por ventura, angélica, recoge aquello que es verdaderamente útil para la formación y elevación, para el verdadero crecimiento cultural y especialmente para la «vocación» de cada individuo, abandonando todo el resto.

Ahora bien, así como la memoria consciente no necesita modificar más que ligeramente las fichas o datos sensoriales, para poderlos encajar en su fichero, la memoria sobreconsciente necesita destruir las imágenes conscientes, arrancándoles su ganga innecesaria y poderlas así «reificar» y transmutar en sustancias verdaderamente alimenticias para nuestro «cuerpo» espiritual.

Tocamos aquí un proceso misterioso en la entraña del desarrollo formativo, y que tiene su origen en la mismidad de la memoria. La memoria es una fuerza espiritual que tiende a la conservación. Entre la creación —sea ésta de inspiración atenaica, apolínea o dionisiaca— y la destrucción de Thanatos, se intercala, para el buen equilibrio del mundo espiritual, esta fuerza conservadora. Esta fuerza de conservación no actúa sólo en el individuo; actúa en el cuerpo entero de la humanidad y precisamente a través de la herencia. Es más, si la memoria propiamente dicha es una parte específica de lo hereditario, todo lo hereditario puede considerarse, a su vez, como una genérica gran memoria.

Un reflejo de esta situación existencial básica, a mi modo de ver lo más importante para colocar el problema educativo bajo la luz más apropiada —casi diríamos en su luz propia—, puede descubrirse en un diálogo que viene a continuación.

Antes de continuar echamos una ojeada a nuestra antigua invitada, la ley de Enseñanzas Técnicas. Sigue tranquila. Por lo cual proponemos —más por los lectores, que por mí— diez minutos de descanso; o mejor, de recreo, como se dice en los colegios.

II. Diálogo de las doce cañas de cerveza

¿Soñaba yo? Era en un «permiso», a contrapelo. En ese ambiente ya extraño que es la retaguardia para el hombre que viene del frente: desvergonzadamente despreocupado. En un bullicioso café y mesa por medio, caña ante caña, un viejo chino marrullero, antiguo conocido de Dresde, me recordaba mis antiguos planes de educación, que la oratoria de las FUE estudiantiles convirtiera un día en humo, que se disipa.

Digo que me contaba un viejo chino marrullero; y voy a decir su nombre: el escritor pequinés Lang Ti-cheng. «—Recuerdo perfectamente los fundamentos científicos de sus tesis de usted. Tengo presentes las ideas de Freud, Adler y Jung, que usted adujo, las experiencias que citó de pedagogos y médicos y, sobre todo, las conclusiones de experiencias firmes, incommovibles, que publicaba, hace todavía pocos años, Bolck.² Aquello de la “fetalización progresiva del hombre” es admirable. Los normales “retardamientos” y necesaria aceleración del desarrollo en las razas más civilizadas y, en general, con la marcha progresiva del mundo, son verdades “como puños”, para seguir léxicos de ustedes.

»Pero, amigo mío, lo que obliga a que ni un solo hombre con razón pueda negarle a usted las suyas, son los argumentos que usted sacaba apasionadamente —nosotros no somos tan bravos— de la misma realidad de nuestras vidas. Me siento todavía —se lo confieso— un poco estupefacto. Sobre todo al recordar aquellas comparaciones entre el arte primitivo, el de los niños y el de los pueblos salvajes de la actualidad. ¡De qué modo los ejemplos gráficos, que usted mostraba, permitían convencerse de su absoluta analogía: de la identidad de sus temas, de sus intenciones, del sentido de las representaciones esquemáticas; de sus defectos, de sus deformaciones y de sus virtudes; y de su mundo objetivo y subjetivo en conjunto! Cantos semejantes y poética igual y el mismo proceso también al avanzar en el conocimiento del mundo, o sea en la ciencia. Toda una serie de constataciones que darían la razón al impúdico y por ustedes poco amado Juan Jacobo, colmando de significación la frase vulgar, que llama al niño el perfecto salvajito. A mí, personalmente, me hacía “resentir” mi infancia.»

Nada a la vez más próximo y más distante a un niño, que un viejo chino marrullero. Por una parte, al hablar así, producía el mismo efecto que ciertas mujeres invernales recordando las fruiciones prohibidas del primer amor adolescente; por otra, en las miradas frías y satisfechas de los ojos oblicuos de mi amigo vislum-

braba yo, por primera vez, el íntimo enlace entre infantilidad y marrullería.

«—No produce menos asombro —proseguía, aislados ya por nuestra sólida conversación del mundo ruidoso y abigarrado que nos rodeaba en el casino de Burgos— y le aseguro a usted que no exagero, el constatar cómo el niño llega a una edad en que el saber va a convertirse para el niño en cosas rotundas, claras y constructivas. Las verdades fundamentales se asimilan rápidamente. El gusto se centra en una valoración de lo figurativo y de lo normativo, en todo semejante al cosmos espiritual, que ha sido llamado en la civilización de ustedes, la “Antigüedad”. Es la edad de los ocho a los doce años, aproximadamente, para los niños europeos del sur. Es la edad en que el niño Pascal reinventa las matemáticas; en que se aprenden bien los versos épicos y la gramática; en que se consigue dibujar y “ver” la geometría; en que se siguen con gusto las reglas y cánones. La edad en que toda clase de mitología se descubre con entusiasmo y se inventa, y se practica incluso.

«—Voy a contarle una anécdota, a primera vista absurda. Para mi imaginación infantil existió un personaje muy alto, que se llamaba “Puert”. Nombre derivado, naturalmente, de la impresión de altura producida por las puertas. Cuando, llegado el verano, vivíamos en el campo, donde la casa de la abuela tenía las puertas bastante bajas, el tal personaje, que había adquirido gran poder y notoriedad sobre la fantasía de mi hermano Juan Pablo y la mía, empezó a decaer. Es más...

«—No me cuente usted, se lo ruego, y perdone mi interrupción. Soy yo quien desea hoy recordarle a usted sus pensamientos, que usted ha olvidado y a los que parece que los españoles no quisieron dar importancia. Son bastante más que simples “montajes” como los del género de Augusto Compte. Y no vea usted en ello halago, si pregunto: ¿quién diría si estas ideas, que yo le recuerdo, no tienen que alcanzar, por fin, un florecimiento y una actualidad, para usted mismo insospechados, en la vida de su nueva España? Déjeme usted, y le pido nuevamente perdón. —En ese momento asentaban ante nosotros las dos nuevas rubias cañas de cerveza—. Déjeme usted que le recorra su propio itinerario. Verá usted: los ojos equívocos de los adolescentes (a los que, como dice Baudelaire, las noches persiguen con sus sueños malsanos) son espejos de un alma abismal, resonante a los signos, problemas y querencias del Medioevo. Estos muchachos y estas muchachas interponen entre sí lanzas de honor y de pudor, entre desdenes y deseos. Nunca la «carne» se halló más presente y el «cuerpo» fue más desconocido,

como diría el fundador de la morfología de la cultura.⁴ Se hace borroso el límite entre el alma y el espíritu o “cuerpo psíquico”, en el amor; y entre el espíritu y el cuerpo físico, en el deseo; y, entonces, aparecen en toda su vitalidad la “carne” del espíritu y la “carne” del cuerpo.

»En la cultura, y especialmente en la morfología del animal-hombre (nos aseguraba usted), la Antigüedad creó el cuerpo, la Edad Media, la carne. Jamás la voluntad de elevación subió más y fue más interjeccional: hasta las cimas de la teología, hasta las flechas de las torres de las catedrales, hasta las puntas de las lanzas de los torneos; y las últimas aguas, profundas y recónditas, de la emoción jamás sufrieron caricia tan estremecedora de la vida. La adolescencia del hombre europeo de hoy repite paso a paso eso que, para las civilizaciones de ustedes, fue la llamada “Edad Media”: una adolescencia de vuestra cultura.

»—Las noches desveladas de la mía se alimentaban de Walter Scott, con una atracción tan física como metafísica... Ya voy yo también tomándole el aire a usted, amigo mío, y mis primas y mis amigas soñaban, a esa edad, con ser monjas; porque el mundo se rompió; se abrió con la llegada del Salvador.

»—Y ¿quién puede negar que aparecen claras, al primer plano saltarinas, las analogías entre Renacimiento y Edad Moderna y las correspondientes etapas de la primera juventud? Será, acaso, aquel que no se proponga calar hasta el fondo de los síntomas; o, quizás, ese otro, que marcha derecho a metas equivocadas, como las señalaría un gendarme en las islas Marquesas, si hemos de creer a Pablo Gauguin.

»La obertura de la juventud es la irrenunciable afirmación de la personalidad. En esa alegre seguridad de descubrir y dominar el mundo no muerden, ni la derrota, ni la ironía. Fíjese usted mismo en que se realiza una nueva traslación al entendimiento infantil de la realidad, a lo claro y seguro, en oposición al tránsito oscuro y fluido de la adolescencia. Bien mirado, sí: todos los grandes acontecimientos y modos de la Edad Moderna, desde el descubrimiento de América y el Humanismo, hasta el Enciclopedismo y el movimiento racionalista del “siglo de las luces”, todo esto trasciende —quizás inédito, pero vivo y activante— durante el desarrollo de la primera juventud. Y el “caballerosismo” seiscentista y la exaltación monárquica: todo pasa en manera “actual” o, por lo menos, se aprieta “potencialmente” por la psique vigorosa de los jóvenes. Y la Reforma y la Contrarreforma; y las guerras nacionales y el sentido de la sociedad, que cambia al potenciarse superiormente

el "Estado". Todo; tal vez solamente cual río silencioso y subterráneo bajo los cielos de los azares y premoniciones, en el fulgor de los heroísmos y bajo la pesadumbre de destinos; todo, en esta primera juventud. Lo heroico es lo que rasga la fatalidad.

»—Votaría yo a que tan curiosa es otra coincidencia: la de los ciclos culturales europeos con los de otras civilizaciones. ¿No se observa fácilmente en las llamadas "historias generales"? Lo que ocurre, aunque usted alegue todos los méritos y refinamientos del Celeste Imperio y del Oriente madrugador, es que Europa quizá sea la "adelantada", la flor de la cultura. Sólo en cuanto a "calidades" nos llevan ustedes ventaja. Este sentido ha fallado hasta ahora en Europa: el de las "calidades" materiales y espirituales

»Por tanto: si, siguiendo el sueño de su pariente Eugenio Cheng,⁵ se pudiese adquirir una nueva sensibilidad que junto al "cuantitativismo" occidental uniese el "cualitativismo" del Oriente, ¡qué creaciones surgirían por el mundo, Santo Dios!»

En éstas colocaban ante nosotros la tercera fresca y espumosa pareja de cañas de cerveza, que ya iban viniendo solas. La conversación fluía, amplia y dominadora, habiendo derribado a su curso todos los obstáculos, deslumbrantes o ruidosos del ambiente.

«—¡Qué plenitud de tiempos —exclamaba con entusiasmo nostálgico Lang-Ti—, aquella en que el hombre se prepara para plantarse definitivamente formado! El momento (y sigamos la clasificación tradicional de los manuales, con alguna o muchas razones de ser) en que se vive la llamada "Edad Contemporánea".

»Veo al hijo en lucha con el padre, porque el mundo de sus mayores aplasta al suyo propio, que apenas empieza trabajosamente a dibujarse. Veo cómo recoge, de qué manera asimila, ávido, cuanto le suministra la historia última, cómo se va poniendo en experiencias y en constataciones, en lectura y en diálogos, en informes y descubrimientos "al corriente", "al día". El "romanticismo", que constituye la frontera entre las dos etapas, va desprendiéndose rápidamente y un sentido "progresista" le invade, por ventura, a su propio despecho. Otra vez, antes de su definitiva madurez, los grandes, los últimos problemas de la vida le atormentan entrañablemente; pero, la misma realidad de ésta, impónole fijación de objetivos inmediatos. Mas ¡hele aquí, ya limpio y lavado y preparado a la gran lucha!

»—Yo he sido testigo de una de esas otras luchas, de las que usted habla, entre un padre y un hijo. Fuese éste, por huir del cosmos (o del caos familiar, porque sólo Dios sabe lo que el tal sería) a vivir a una lejana ciudad. Pero aconteció allí, que, sin

saberlo, sorbía a grandes tragos el mismo alimento formativo que en tiempos valió a su padre, y que vestía incluso algún que otro traje, arreglado, de los que éste abandonara, en buen uso, en su juventud.

»—No es menester que insista, ni que se desvíe usted, mi señor amigo. Las equivalencias que usted expuso eran diamantinas. Y el resumen de todas ellas hizo resbalar un calofrío por todas las mentes sensibles e inteligentes. Nos preguntábamos al salir: ¿de modo que el hombre recorre hasta su madurez, en su formación espiritual, toda la “vida” del “espíritu colectivo”, toda la historia de la cultura de sus antepasados? Usted no quería, me parece recordar, que le aproximáramos a Teilhard de Chardin aunque surgían indudablemente paralelismos. Pero la respuesta desbordaba de nosotros mismos: ¡Claro, clarísimo, nos decíamos; si lo ha demostrado, si sólo así se explican tantos problemas! Ahora descubrimos el porqué del conocimiento implícito, que tenemos de mil cosas, y tantas preferencias y predisposiciones y la precocidad de las razas primitivas y el lento desarrollo de las más civilizadas, que tienen que recorrer en su desarrollo un proceso mucho más rico. Sólo así se explican muchos sueños y muchas impresiones de cosas vividas; es más: sólo así se explica, en conjunto, todo nuestro proceso espiritual como, por otra parte, el desarrollo corporal. ¡Qué diablo! ¿No se hereda la historia física? ¿No se halla el hombre físicamente trabajado por la historia de una raza y de sus antepasados? ¿Por qué no espiritualmente? Pensábamos que el llamado «racismo» (del cual un verdadero católico como usted debe, sin embargo, abominar) encontraría aquí su más fuerte pilar de sustentación.

»Entonces, y éste era el inevitable corolario de sus conclusiones: *la educación debe consistir precisamente en esto: en ir descubriendo el propio mundo interior, en conseguir una plenitud de formación, en desarrollar en todas sus partes y en todas sus posibilidades nuestro espíritu, al compás de su proceso existencial.* Hay, pues, que “revivir” en la total enseñanza la total historia de la cultura; paralelamente a como ésta se va desarrollando subterráneamente en nuestra psique como parte de la gestación de la personalidad; sólo el hombre que lo haya conseguido podrá llamarse verdaderamente “culto”.

»Imagino, sin embargo, si de intentar imponer sus teorías se tratara, una más larga teoría de obstáculos prácticos que vencer, de testarudas resistencias de inercia; sin contar, claro está, con la otra teoría de objeciones doctrinales.

«—Mire usted: no dejo aquí, lo sé, las cosas completamente claras y sólo aproximadamente en su sitio. Yo he de llegar algún día a una explicación “a fondo”. Me preocupa, sobre todo, el reconocimiento por los teólogos de la total personalidad humana como compuesta de cuerpo, espíritu y alma (fig. 4). El cuerpo es aquello por lo que somos todavía también animales; el espíritu es el que vamos haciendo, todos y cada uno de nosotros, cada día: el centro mismo del hombre, centrado, a su vez, en la razón; por lo que fuimos definidos como animales racionales. Podemos aseverar que por el alma somos también ángeles. Empezando por el arte que vive en la frontera del espíritu con ésta y terminando por el “estado de gracia”. Ni el gracioso chiste, ni la premonición, nada es posible sin tal reconocimiento. Sin distinguir el cambiante espíritu (en formación constante y transmisible) del alma (entera, invariable e intransferible), no puede entenderse en absoluto la vida superior de la «persona». Como no fuera explicable, si no distinguiéramos el espíritu de nuestro cuerpo, la «medianidad» humana. ¿Cómo es que tantos (y aun después de la revolución freudiana y de la angelología orsiana, que está saliendo del horno) se aferran al tópico de la dualidad? Sin darse ni siquiera cuenta de que el catolicismo no es antitético, sino integrador, trinitario...

«—Calma, amigo mío, y bebamos, para poder pedir nuestra cuarta caña. Pero prosigamos. Usted no se detiene en este simple enunciado de lo que debe ser la educación humana. Para usted, y ahora remontamos ya la altura más hermosa de una política misional, de auténtico cuño orsiano, *“la educación debe durar toda la vida”*.

«¿Por qué no confesarle a usted, con todo mi respeto, que esta parte es la que nos pareció más débil en sus explicaciones? Lo que aquí sugestionaba era más la belleza de la idea, que la contundencia de los argumentos.

«—No, no, no. Quisiera no explicar aquí lección; pero evítame el recordarle que si consideramos que la educación acompaña, descubriendo y abriendo el camino, al “proceso espiritual” de la vida humana, tal proceso no termina a los veinte, ni a los treinta, ni a los cuarenta años; sino, con la muerte. Tengo de la educación como de todas las cosas un concepto totalitario. (Y ahora me encanta el repetirlo, porque esta palabra está “totalmente” desacreditada.) ¡Pobres “adultos”, abandonados a lo que se llama en general conformismo y en particular “aburguesamiento”! ¡Pobre Estado, también! Y no canten victoria los enemigos confusionarios: decimos ahora “totalitario” en el sentido también de que debe hallarse “toda” la sociedad

representada en el Estado. No en el sentido de que el Estado debe realizarlo todo y meterse en todo. Es más, creo que se debe meter en pocas cosas.

»¿Cómo dejar abandonado el adulto al abotargamiento espiritual, a vivir de sus propias reservas espirituales obtenidas en la formación anterior? ¡Y todavía más pobres ancianos, destinados al anquilosamiento espiritual; cuando tantos goces del alma, en su mayor parte inéditos, les están reservados! ¡Cuando tanta preparación para la salvación del alma les es necesaria! Sí, precisamente los mismos argumentos, que sirven para demostrar...

»—Perdone, perdone, amigo mío. Hablo sólo subjetivamente. Es posible que fuera mi propio entusiasmo por lo que usted preconizaba lo que me impedía fijarme bien en razonamientos que al volver a recordar, después de tanto tiempo, me parecen poco convincentes. No quiero insistir. Espero que cuando usted trate estos asuntos a fondo, relucirán claros y desnudos y límpidos como nuestra común estrella polar. Pero, déjeme usted que siga en la exposición. En nuestras mismas horas actuales se notó una tendencia a prolongar la órbita educativa, más allá de los simples establecimientos ordinarios de enseñanza. Pensaba usted en las organizaciones más específicamente destinadas a este fin en los países de regímenes "totalitarios", como las "dopolavoro" italianas, las múltiples sociedades educativas de adultos en Alemania y Rusia; en los centros de enseñanza extraordinaria, de vocaciones tardías, etc.; pero también en la varia floración de sociedades culturales, de cursos y conferencias, ateneos, etc., en los países llamados «liberales», y es más, en la necesidad de cursos de ampliación, de especialización, y en la importancia creciente que se da al aspecto cultural en "clubes", "círculos" y "casinos".⁶ Por otro lado, nos salta a la vista el despiste (por llamarle de algún modo) en que se encuentran la mayor parte de los muchachos al terminar su carrera y, por otro, aún, el vacío que rodea a los ancianos, que se jubilan o se retiran de sus cargos y de sus quehaceres. También, por otra parte, citaba usted el aislamiento aterrador de los profesionales (sin ambiente ni posibilidad de diálogo) en los pueblos y aun en algunas capitales de provincia... Todo lo expuesto le llevaba a plantear muy justamente el problema total de *la educación como misión fundamental del Estado y de la sociedad*. Claro, que esto sólo sería posible bien con un Estado totalitario, bien en una sociedad perfectamente organizada, lo que constituye su ideal de usted, según creo. En una sociedad "liberal", siempre relativamente «espontánea», ¿podemos concebir que se trate de seguir obligando a educarse a hombres «libres»,

tenidos por ya «formados», o de dirigir su preparación a la muerte?»

El humo de nuestros pitillos era una espesa nube, más densa que el mismo ambiente general; y aún más densa en aquel momento que la misma conversación: nos encerraba: el aislamiento era perfecto. Pero ahora, para gustar mejor el singular banquete intelectual, todavía nuestras bocas se refrescaron con dos nuevas cañas de cerveza; más frías que las anteriores; y mejores, como de barril nuevo. Eran las cuartas. Nuestros cuerpos se arrellanaron mejor también, en sendas butacas; y nuestros ojos brillaron en el reencontro y nuevo punto de partida.

«—Debo volverle a la memoria —proponía yo— mi análisis de lo que pudiera llamarse “el camino de la vida”».

Pero me interrumpía vivamente:

«—No he olvidado nada, mi querido amigo. ¿Podría dudar de la fidelidad con que sigo sus antiguas explicaciones? En lo que a ese “camino de la vida” respecta, venía más estrictamente ligado al descubrimiento del trasmundo, o del “otro mundo” que a su sistema de educación...

»—No...

»—Déjeme usted un margen en las opiniones, mientras no falsee su teoría.

»—Las opiniones atentan al fondo de las teorías siempre...

»—Puede ser, pero soy yo quien mejor lo recuerda todo y le dejo a usted sólo el derecho de interpretarse, no el de exposición. Usted explicaba cómo cada hombre tiene tras de sí a su propio “doble”, como dirían los egipcios; su “ángel de la guarda”, como dicen ustedes, los católicos; o su “demonio familiar”, como aseguraba Sócrates. La psicología positivista los confunde a veces con la conciencia. Pero ésta no es más que un instrumento *con* “ciencia” o con relativa certeza del espíritu; por lo tanto, elaborada; formada, donde la experiencia sentimental, inconsciente, que proviene del cultivo moral, se encuentra con la razón, consciente, centro de nuestro espíritu. Pero no hay tal. Aquéllos son, ni más ni menos, que nuestra “alma”. Y cuando alguien maldice o mienta a su sombra, también a tal “doble” se refiere. Pues bien, sé que usted cree que en el diálogo entre estas dos entidades —la esencia espiritual del yo y la transcendencia almal— es donde de veras se hace potente y patética, por quedar al margen, la más profunda situación existencial de un hombre.

»—Mire usted: me decía una tarde Mainai (un catorce de noviembre, que siempre, por razones íntimas, recordaré) cómo, en su opinión, cuando este ángel más cercano y asiduo se nos muestra

es en la infancia. "No se explica, si no (decía, con acento que conveniera al más escéptico), que tantos niños lleguen a mayores. ¡Con la cantidad de peligros que les rodean!" Luego, de mayores, para muchos sólo en contadas ocasiones se aproxima misteriosamente; para iluminar la sobreconciencia; para protegernos, en las ocasiones más graves, o para elevarnos. Todos los artistas de verdad (y porque le rinden culto y amor) conocen y tutean a su "musa". Las llamadas "idealizaciones" tienden precisamente a eso: a reflejar cual Narcisos sobre la inmediata realidad de los seres vivientes, más o menos extraordinarios, el puro androginismo de nuestras almas. Y luego, en el momento de la muerte, el alma, antes del vuelo liberador, se abre camino a través de nuestro espíritu, se aproxima al borde de nuestro cuerpo y nos sostiene la cabeza, que se rinde ya y nos hace la más dulce "compañía" y nos convence o nos vence para la "dimisión" necesaria...

»—No nos alejemos, querido amigo; otra vez de la carretera central. Usted empieza a divagar. Déjeme a mí... Lo que usted decía, es que hasta que el hombre es un "adulto" (en términos generales, pero estrictos) la situación existencial se halla en el pasado: en el pasado de la humanidad, que es, por herencia, su propio y entrañable pasado. Pero su espíritu, entonces, marcha (mirada, ilusión y anhelo) cara al futuro; saltando la isla reducida y fugitiva, con pocas posibilidades entonces, del presente. Ya adulto, el presente es el que se ensancha. Sobre él tratamos de afirmar nuestros propios pies, y la voluntad; el pasado y el futuro se convierten en nubes de ensueño que pasan raudas o en una brizna cenicienta, que conserva, terca, más tiempo nostálgico fulgor. Vive el adulto total e intensamente sobre el suelo movedizo del presente. Y cuando el descenso empieza y a medida que la ancianidad se acerca, el hombre se ve "situado" existencialmente en el futuro; su presente se reduce otra vez; lo pierden sus pasos inseguros (llega a estar, como se dice, "con un pie en el otro mundo") pero, testarudos sus ojos, su memoria (amenazados por sorda tanto como estrepitosa ruina), se gozan en las fiestas del recuerdo, en los abandonados paisajes, todavía sonrientes, del pasado.

»Si se examinan los sueños del hombre en sus distintas edades, sus preocupaciones, su plano de inclinaciones e intereses y hasta sus motivos de atracción moral, intelectual y artística, y sexual incluso, empezaremos, creo, a comprender. El niño sueña con cuándo será mayor; pero ya hemos visto cómo, interiormente, recorre en su desarrollo espiritual precisamente el pasado. El adulto se encara, sin posible evasión, con la realidad de cada día y sólo, de tarde

en tarde, gusta de soñar y de recordar. El viejo vive de recuerdos del pasado; mientras, misteriosamente, se va sintiendo situado en la otra vida; y toda una recóndita soteriología del más allá puede iluminar el camino de sus lentos pasos. ¿Por qué desamparar al hombre en estos otros ciclos vitales?, preguntaba usted muy acertadamente. ¿Por qué no considerar que nuestra obligación de esforzarnos hacia lo perfecto nos muestra un camino de educación sin término, en que el plano de situación existencial es abierto, recorrido de punta a punta y todo el tesoro de su contenido propiciado en su desarrollo? Aquí quería usted llegar como término necesario de todos estos razonamientos: *la educación debe durar toda la vida*. Hasta la madurez, se funda en un recorrido del pasado, de toda la historia de nuestra cultura; su asimilación proporciona al espíritu la plenitud alimenticia de una tradición. Durante la madurez, la educación trata de preparar al individuo para su constante lucha vital, de perfeccionarle en su actividad profesional, social y familiar; de llevarle al unísono con la marcha del mundo. Y en la vejez (que yo ya me la voy conociendo) es la educación una gimnasia del recuerdo, preparación de ambientes, que favorecen la adivinación; atracción hacia las más dulces mieles de los festines del espíritu y de la conversación; y sobre todo preparación para la buena muerte. Y ahora que hablamos de la adivinación, ¿reparó en que, casi sin excepción, sólo diagnostican eficazmente el futuro los viejos? ¡Viejos profetas de Israel y viejos magos de Arabia, y viejas brujas y viejas gitanas, que son los únicos que saben del más allá!

»—También, y por algo será, mandan hoy los viejos.

»—Déjeme usted, sin interrupciones, encaminarme al fin. —(En esto nos regalábamos con la frescura de dos nuevas cañas, las quintas, que venían siempre rubias y joviales a elevar de nuevo nuestros corazones)—. No me he perdido. Veo el conjunto de su programa. Y es precisamente por tratarse de un programa, y de un programa eterno, por lo que creo en su utilidad... ¡Sacuda usted su pereza de guerrero e intelectual para la política! ¡Suelte usted la lengua de fuego, que cada español tiene de apóstol! Y predique usted la buena nueva del Estado educador.

»—Agradezco sus cordiales estímulos. En efecto, todo español es un apóstol y un colonizador nato. Por su fe nata. Por eso resulta inevitablemente intransigente. También canta y saluda allí donde otros (obreros, por ejemplo) con mucho más alto "nivel de vida" y demás zarandajas ni silban, ni dan los "buenos días".

»—Bueno, mi muy querido amigo, déjeme terminar de recor-

darle lo que puede constituir un resumen del resumen de su programa, que ya va haciéndose tarde...

»“Jardín de la Infancia”: afinamiento de los sentidos. Vida, arte y ciencia primarios y “primitivos”. Desde la caza y la pesca y los elementales cultivos hortícolas hasta los cantos rituales. “Escuela primaria”: la Antigüedad. Desde las artes figurativas hasta los primeros teoremas de geometría; desde los relatos épicos y la agricultura hasta las bases del Derecho romano. “Escuela secundaria”: la Edad Media; como si comenzara después de la venida del Redentor una intensa preparación cristiana. A propósito, ¿cree usted (y perdone el inciso), cree usted que encaja aquí bien la vida conventual con la separación absoluta de sexos?

»—Lo creo. Mire usted, pone usted un dedo en una llaga: cuanto más total y exactamente se exija que las instituciones de que hablamos reproduzcan abreviada la vida en los ciclos de la historia de nuestra cultura, más fielmente se interpreta mi pensamiento. Sé que esto a algunos parecerá una utopía. Quizás algún amigo como usted pueda defenderlo como una inmediata posibilidad real. Y me parece que es todo a la vez. Utopía y realidad se entremezclan en este pensar como poesía y realidad en la literatura goethiana, como juego y trabajo en la filosofía del fundador de la morfología de la cultura.

»—Perfectamente, mi amigo. Entonces, quiere usted institutos conventuales y torneos y pequeños “gremios” artesanos. ¿No es así? Y luego establecía usted las academias. La “academia” es el Renacimiento y la Edad Moderna: las aventuras y los viajes y precisamente el culto a la personalidad y a todas las diferenciaciones y el fomento de las dotes artísticas y de descubrimiento e invención; rematando las enseñanzas en un ahincado racionalismo, lo que no obsta al talante romántico como compensación.

»Y tras las Academias, la “Universidad” y las “Escuelas Técnicas”, que recogen la vida y el afán y la ciencia y el arte al nivel de nuestros padres y desde nuestros abuelos inclusive.

»—Perdone que le interrumpa de nuevo. Aquí desearía afinar un poco. Creo que es absurdo enseñar en las universidades la última teoría de... Hay que explicar primero la mecánica clásica y la química de nuestros padres, etc. Ya vendrá, ya, en lo que llamamos cursos especializados o seminarios de estudios, el “ponerse al día” y conocer las experiencias en que palpita la investigación del momento. Pero todo este mundo, sobre todo posuniversitario, debe formar un conjunto relacionado con las organizaciones profesionales, políticas y sociales del adulto. Ahí hay función para los

sindicatos, colegios, centros de estudios superiores y de perfeccionamiento del trabajo; y clubes en todas clases; de entidades consagradas a la sociabilidad y educación intelectual y física.

»—Para los viejos, recuerdo que reservaba usted asociaciones admirables, que bautizaba (siguiendo la nomenclatura de organizaciones “aproximadas”, que existen ya actualmente) con los nombres de “clubes”, “círculos” y “casinos”. Estos alcanzaban un elevado y precioso rango educativo en sus programas. Presentaban una gran riqueza de “paisajes espirituales” en que la memoria de los viejos (su gran tesoro) se ejercita y se recrea, en senderos por los que el arte y la teología y el sentimiento religioso y la mística y la experiencia, preparan la “continuación”.

»Este panorama para la vejez, ahora tan abandonada, me parecía, tengo que confesarlo, la parte más enternecedora de su programa de usted. Créame, yo soy su partidario, su verdadero partidario. Creo que la misma visión de la realidad actual y sus problemas y sus intentos de solución nos permiten comprobar la necesidad de las reformas que usted preconiza. Aquélla, como le digo, en su desorden e incoherencia y, sobre todo, en su inconsciencia (ésta es la palabra), ha ido creando aproximadas, imperfectas y balbucientes las instituciones que usted ordenaba en su extraordinaria construcción. ¿Puedo yo ayudarle a ponerla en pie?... Aunque los chinos estaremos mal vistos...

»—De ningún modo. España se esforzó repetidamente en incorporar los verdaderos valores del Oriente a la cultura clásica de la vieja Europa y hoy se apunta a hacerlo en favor de toda la cultura occidental. Además, usted sabe que nuestro Imperio da la vuelta y llega a Manila, que, como dijo Basterra, es la orilla del Cielo o, por lo menos, del Celeste Imperio. Desde allí nos damos confiadamente las manos para edificar los nuevos estados de Revolución Cultural.

»—Bebamos, pues, las últimas cañas...; bebamos de pie, aunque ya cuesta levantarse... ¡Por el nuevo Estado educador previsto por un español en mil novecientos treinta!...»

III. El cultivo de la personalidad

Y luego, pasados los años, asomados nostálgicamente a ese balcón del recuerdo desde donde se contempla la vida pasada como un paisaje brumoso; con puntos sueltos iluminados de extraña

claridad, que se acercan, que imponen su viva proximidad, me llamaban imperiosamente, otra vez, estos pensamientos de mi primera juventud. Les he dado la vuelta, varias vueltas. Pienso que es imposible desconocer —para la educación, se entiende— las condiciones, las experiencias de la vida actual. Pero sigo pensando que la base de una total formación —a la cual debemos aproximarnos lo mas posible, como a la más alta meta del vivir humano—, se encuentra en lo que mi antiguo amigo me recordaba: en ese descubrirse a sí mismo, en ese ir haciendo su espíritu de acuerdo con las predisposiciones, que nos va abriendo el curso de nuestra propia vida.

Todavía desearía añadir unas líneas más para rematar ese encuadramiento de lo formativo. Nos referíamos al hablar de las enseñanzas en las academias al hoy tan vituperado cultivo de la personalidad. Quiero decir que me parece, hoy precisamente —ante esa «masificación», que en la enseñanza, como en otros capítulos, nos está invadiendo tristemente, «igualizándonos» más y más—, urgente un desvío; o mejor, un escape que ponga las cosas en su punto, dando a cada aspecto de la educación el carácter y sentido que le corresponde.

Sobre la información a las masas, sobre la «ejercitación por grupos mayoritarios», sobre la «formación de grupos minoritarios», además de la atención a las exigencias de la hora, hay que poder montar una información, una ejercitación y una formación estrictamente individual, de cada persona; para poderla acceder a asumir una «personalidad».

Sin esas atenciones individualizadas e individualistas dejamos sin intervención en el desarrollo de nuestro espíritu a la parte más noble de la total entidad humana: al alma, que es única e intransferible.

Por el cuerpo podemos ser todos individuos e iguales: lo más parecidos al prototipo modelo de nuestra especie. Por el espíritu, en puridad, nos vemos forzados a incluírnos en grupos dentro de esa misma especie: el perfecto pastor o el perfecto padre de familia, el perfecto profesor de Derecho romano o el perfecto secretario del Ayuntamiento o el inglés mil por mil, o el tenista sin falla; con todas las características comunes que tales encuadres implican.

Pero es *cada alma* la que decide nuestro particular destino a la postre y la que debe salvarlo y como ella *asume*, como angélica que es, *una entera especie*, *tiene por fuerza que ser enteramente diferente de cualquier otra*.⁷

Para que no seamos unos «desangelados», se precisa, pues, ese

suplemento importantísimo de atención a cada particular alma. Y esto no puede realizarse más que en una educación de grupos muy minoritarios y, hasta donde sea posible, individualmente. Porque hay que ir escuchando las llamadas del alma: las vocaciones en toda su matizada y exclusiva diferencialidad. Y eso, a lo largo de toda la vida, pero especialmente en las edades críticas: la adolescencia y la vejez.

La historia del individuo es también una gran «lisis», como la que Emilio Carlo Blanc imagina para la creación de cada especie natural y nosotros tratamos de trasladar al campo de los espacios culturales. Con su creación, su evolución, sus mutaciones bruscas. Pero el perfeccionamiento es ilimitadamente posible en nuestro espíritu; muy limitadamente, en nuestro cuerpo; imposible, para el alma. Ella está, antes y después, igual: es invariable. Y sólo por ella, por esa referencia invariable, el espíritu reconoce que transciende en nuestro mismo ser una misma cosa: que, por mucho que variemos, somos uno mismo, porque a lo mismo siempre transcendemos.

Notas

¹ ANDRÉ MAUROIS.

² En la revista *Discovery*, editada en Londres.

³ *Op. cit.* en el Escrito anterior.

⁴ Nos referimos a Eugenio d'Ors.

⁵ EUGÈNE CHENG, *Ma mère*, París, 1932.

⁶ Hoy nos hablaría Cheng de la Revolución Cultural china —pienso yo—, de tan extraordinaria transcendencia mundial.

⁷ Aquí seguimos el pensamiento de santo Tomás.

Escrito tercero

SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA

I

Las enseñanzas técnicas y la arquitectura

II

Planes de estudios

III

El dibujo

IV

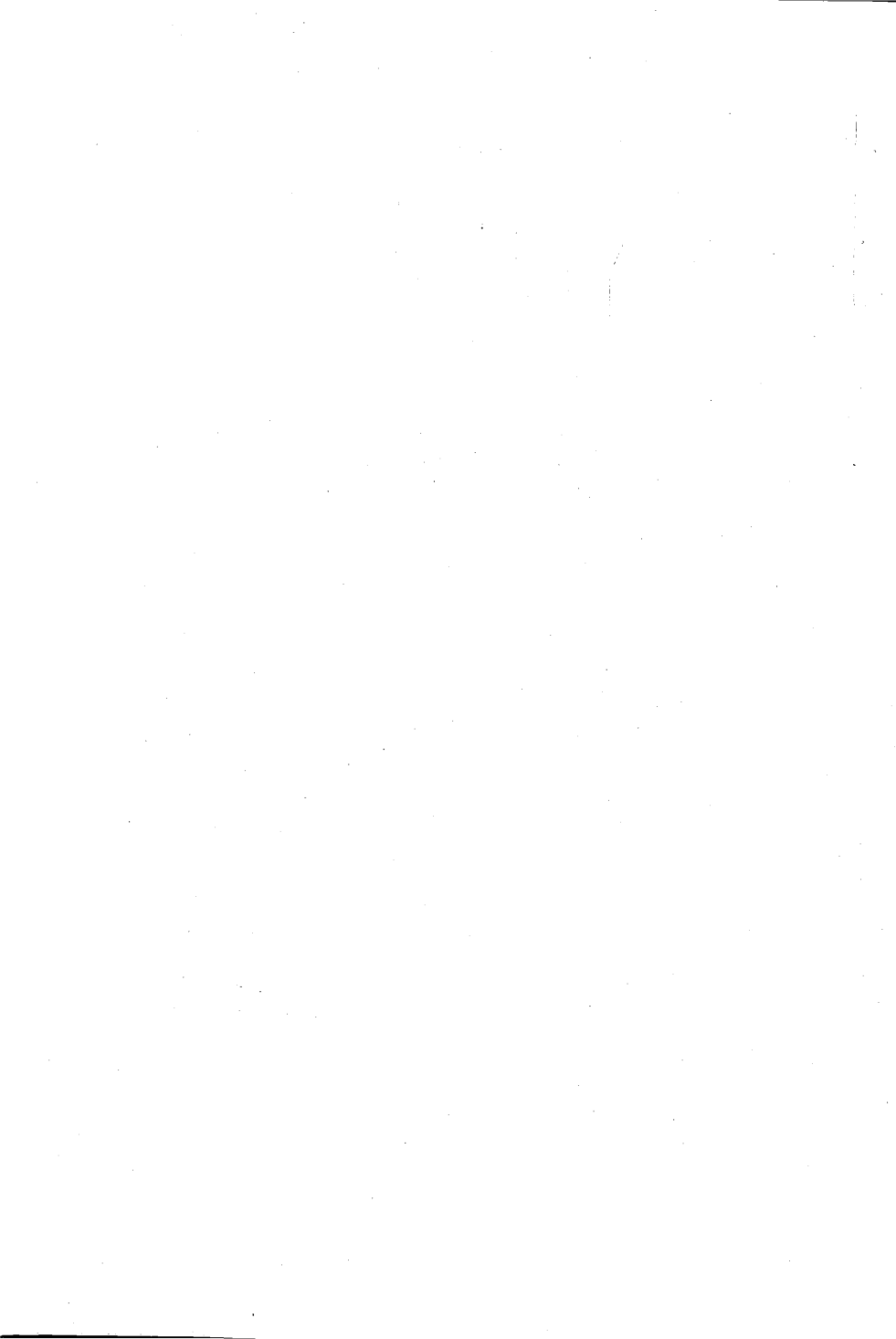
El arte de proyectar

V

Los proyectos de iglesias

VI

Arquitectura abstracta



I. Las enseñanzas técnicas y la arquitectura

Pero ¿sería un sueño? «Los sueños son demasiado bellos —como dice la canción— para hacerse realidad.»

Vino luego la escaramuza diaria de los antiguos luchadores ideólogos contra los guerreros perentorios; y, luego, la gran lucha de todos ellos contra los advenedizos reglamentadores. Así está escrito en el Gran Libro de los Mandarines, pensaba yo, acordándome, pasados los años, de Lang-Ti: «primero vinieron los ideólogos; y luego vinieron los guerreros; por fin, vinieron los juristas». Cuando se evita la guerra, el proceso tampoco varía. Porque, en resumen, se trata del fatal devenir de todas las revoluciones humanas: a la etapa creativa, sucede la pragmática; a ésta, la racionalista. Los guerreros o los gerentes meten en cintura rápidamente a los inventores; pero, luego, inventores y generadores son asfixiados lentamente por los leguleyos y oficinistas.

También decía el Gran Libro aquella cosa áspera y verdadera de que «las ideas puras, como las muchachas puras, marchan derechas a su impurificación, porque sólo la impureza las hace fecundas». Y así tenía que suceder también. Tantas cosas se contaminaron, se disfrazaron, se ensuciaron, se prostituyeron... Pero iba saliendo España más fecunda que nunca, tan vital como en los mejores momentos de su historia. Sin embargo, iba torciéndose y afeándose; en tantas cosas, dándonos motivo para quererla, otra vez cada vez más, porque ya volvía a no gustarnos...¹

La enseñanza, por ejemplo, iba dando tumbos. Se preparaba, entre tantas benditas provisiones, unas acertadas y otras erróneas, la primera ley de Enseñanzas Técnicas. Y predicamos entonces, en lo cerrado y en lo abierto, para, a nuestro criterio, poderla encauzar debidamente. De tal propósito nació la conferencia cuyo desarrollo ocupa ahora el presente libro. Muchas felicitaciones y

muchos improprios oímos, pero ni caso nos hacían. Todavía en el último momento —contra viento enemigo y resaca de los propios— cruzábamos, desde la hospitalidad de ABC, un último SOS a los procuradores en Cortes, que se ocupaban del asunto.

Y decíamos:

«El país necesitará cada día más técnicos, especialistas... Hay que proporcionar el mayor número de oportunidades para que los talentos no se pierdan... como tanto deseó Cajal... Es oportuno hoy el tratar de modificar el rumbo de las enseñanzas técnicas.

»Corresponde a las Cortes, por una crítica constructiva en afinamiento de soluciones, el precisar con adecuación toda la normativa de esta nueva ley... Deberá concretarse el detalle teniendo en cuenta su adaptación a las posibilidades reales de empleos de técnicos en cada momento de la vida nacional... Conviene ponderar la delicadeza de las situaciones de tránsito y de las especiales... Satisfará a la mayoría inmensa el interés por separar, cada vez más limpiamente, la labor docente, de los exámenes; de los necesarios exámenes y pruebas de competencia... Hay que liberalizar la Enseñanza... En último extremo sólo los títulos precisarían la salvaguardia del Estado... Pero éste debe mantener también escuelas modelos y proteger la investigación.»

También gritábamos —algo demagógicamente—, previendo los abusos de los tecnócratas:

«Antes que de fabricar técnicos, se trata de formar “personas”...»

Y en seguida proponíamos a la meditación tres puntos principales, básicos, directamente relacionados con la enseñanza de la arquitectura.

«A. —¿No es así que la preparación de un oficial de Estado Mayor, por más compleja, se hace más larga que la de otro de Infantería o de Artillería? ¿No ocurre en la formación de un director de orquesta, que rebasa con mucho la de un flautista o la de un violinista? Pues así con el arquitecto respecto del ingeniero. Una ingeniería constituye siempre —más o menos amplia— una especialidad. El papel del arquitecto —de ese architexturador, de ese architécnico—, por el contrario, se desarrolla esencialmente en generalidad. Es evidente que actúa también como técnico en la construcción de edificios y en la urbanización: en lo que ésta y aquélla tienen de técnica. Como antes lo fue de puentes, de canales o de fortificaciones. Pero esencialmente su papel no es ése; sino el de reunir varias técnicas, artes y oficios, y armonizarlos, según «ideas»,

en los proyectos; y el de coordinarlos, en la ejecución de las obras. Planear, como un jefe de Estado Mayor; dirigir como el conductor de una orquesta... Bien sea para los edificios, bien para la ciudad entera; bien aun para todavía mayores ámbitos espaciales. Pues eso quiere decir exactamente arquitectura: manifestación del orden ideal o metafísico del espacio.»

Y decíamos, de paso, que la ciudad presenta cualitativamente los mismos problemas que los edificios, sólo que a mayor escala.

«Ya en los organismos rectores de la enseñanza superior de los Estados Unidos y en los congresos internacionales de arquitectos se clamaba por eso mismo: por coordinadores.»

Había que citar precedentes extranjeros, por ser lo único que en ese ambiente de «provincianismo» que volvemos a respirar parece que impresiona.

«Cuanto más especialidades intervengan en una obra, cuanto mayor avance técnico en un país, más necesaria la coordinación. Pongamos una caricatura: en una orquestina de cuatro ejecutantes, uno de ellos puede, mal que bien, al mismo tiempo que toca, dirigir. En una orquesta de cien profesores, resulta imposible.

»Por lo dicho: los coordinadores y armonizadores, cada vez más necesarios y que son “generalistas”, necesitan siempre una formación mucho más amplia y profunda que los “especialistas”. Un arquitecto edificador es, antes y después de todo, un humanista; deberá dominar varias técnicas; y no una sola, como el especialista ingeniero; pero, además, su tarea más característica y específica —la de architexturar— no es una tarea técnica, porque es una tarea sobredeterminada; no sometida, por lo tanto, a la lógica o a simple pragmática. Precisamente por ello se trata de una tarea artística.

»B. — Con el tiempo y modos de la Universidad napoleónica, y desde que comenzaron a fundarse las escuelas técnicas y politécnicas, se fueron cegando los dos manantiales naturales de donde fluían generosamente, desde siempre, las vocaciones de arquitecto edificador: la fuente de los constructores con vocación artística —que más que nunca se distinguieron cuando nuestra Europa levantaba las catedrales—, y la segunda fuente, la de los artistas con vocación de constructores: tal como florecieron muy señaladamente en el Renacimiento. Existen, sin duda, otras venas menores de vocación o seudovocación edificatoria: geómetras sensibles; mueblistas, maquetistas y escayolistas magnificadores; milites arbitristas y también “los niños de su papá”, con facilidad para el dibujo y las matemáticas. Estos últimos fueron prácticamente los únicos clien-

tes de aquellas escuelas, cada vez con más ancha información técnica y más estrecha formación artística.

»Pero hoy parece factible el volver a alumbrar aquellos dos generosos auténticos manantiales de vocaciones de arquitecto. No es que la situación social y profesional nos lo ponga muy fácil. Sin embargo... Sin embargo, hay que conseguir que los que vienen de las obras y pasan por los Institutos Laborales, puedan terminar convirtiéndose en “técnicos edificadores”, formándose junto a los “arquitectos”. También hay que dar oportunidad para que los venidos de la Escuela de Bellas Artes y de la de Bellos Oficios puedan continuar aprendiendo en escuelas de Arquitectura, para obtener el título de “decoradores”. Y si por sus condiciones individuales —y entre ellas la tenacidad— algunos de todos estos alumnos consiguen apropiarse lo más importante que de la formación universitaria les faltaba; y activar la intuición artística, los constructores; y asimilar el cientificismo técnico, los decoradores, ¿qué duda cabe de que deben poder acceder también, entonces, fácilmente, al superior título de arquitecto?

»He aquí cómo nuestras Escuelas de Arquitectura, al fin, producirían, lateralmente también, por un lado, técnicos especialistas: los de la construcción de edificios; por otro, decoradores. Tanto unos como otros, hallan hoy bonísimas oportunidades. Los primeros pudieran posteriormente especializarse en cualquiera de las múltiples “ramas” de la construcción de edificios. La “decoración”, daría cauce a la señalada dotación artística de tantos españoles: de ahí saldrían los escenógrafos, diseñadores de muebles y utillaje, cuidadores de pueblos y recintos de interés artístico, planeadores de jardines, correctores de paisajes.

»C. — Indudablemente, la profesión de aparejador se halla hoy descentrada, despistada. Hay quien, desde fuera, pretende reducir a esos técnicos a una especie de “superencargados de obra”. Otros, de entre ellos, desean crecer extrañamente hasta algo así como “arquitectos de vía estrecha”. Nada de todo eso es sano. No hay más que una buena solución. Lo creemos así nosotros y muchos con nosotros: los aparejadores son, natural y racionalmente, los únicos “técnicos edificadores” posibles, que antes mencionamos. Bien en las contratas, bien en las administraciones, mientras se trate de edificios debiera hallarse siempre un aparejador en el timón.

»Tales aparejadores, así ascendidos a “técnicos de la edificación”; jefes responsables, formados junto a los arquitectos y cerca de los artistas decoradores, profundizados sus estudios tradiciona-

les y completados con ciertas enseñanzas de economía y organización y con sus tres años de prácticas en las obras, como mínimo, para obtener el título, éstos sí se encontrarán en seguida bien centrados y bien pistados en la vida del trabajo.

»¡ Porque el trabajo vendrá indudablemente a centrar, a su vez, la vida de nuestra España! Se ve hoy ya muy próxima tal situación. Lo que se precisa es jerarquizarlo, ennoblecerlo —o sea estimular su exigencia—, creando una aristocracia del mundo del trabajo; que será la mejor defensa contra la racionalista masificación indiferenciada a la que intentan llevarnos los tecnócratas y el mejor motor de nuestro auténtico desarrollo.»

II. Planes de estudios

No tenemos una gran fe en los exhaustivos «planes de estudios», ni en los detallados «programas de las asignaturas». Una enseñanza verdaderamente viva no puede ser estática. Lo que hay que hacer es abrir canales y ventanas por donde circule la linfa didáctica y por donde penetren los saludables aires del exterior. Pero, lo esencial será siempre el «hombre maestro»: ese ser ejemplar y comunicativo, al que hay que admirar, pero con el que se puede jugar.

El gran problema es que simples profesores resulta relativamente fácil el encontrarlos —supuesta una buena remuneración—, pero maestros verdaderos —esos espíritus para quienes aprender y comunicar lo aprendido resulta un gozo— hay pocos; y harían falta, dado el numeroso alumnado de las Escuelas de Arquitectura, muchísimos. Este es el gran problema, como decimos, ante el cual los otros son futesas.

Hay que hacer —como siempre— lo mejor factible. Entonces pensamos que convendría reservar estos posibles maestros para aquellas enseñanzas en que, por su predominante carácter formativo y ejercitatorio, la vigilancia, la comprensión y el estímulo deben encontrarse muy cerca de los alumnos y muy constantes.

Quiero decir: que en la enseñanza de la arquitectura es preferible reservar los verdaderos maestros sobre todo para las clases de «Proyectos» y que no se les exija atender debidamente más que, a lo sumo, a treinta y seis alumnos; dieciocho sería la cifra ideal.

Una manera racional de procurar el que la enseñanza oficial

no resulte inasequiblemente costosa y que pueda atraer a algunos arquitectos de prestigio consiste en que parte de las obras «oficiales» vengan encargadas a equipos de profesores y alumnos precisamente de las Escuelas oficiales, y dirigidos por esos maestros, supuestos catedráticos.

No pretendemos que el Estado acapare la enseñanza de la arquitectura. Bastaría quizá que sostuviese un par de escuelas módicas, algo en competencia y que estimulase la fundación de Escuelas por parte de la sociedad, que, en nuestro país, se encuentra, por desgracia, bastante anémica, emparedada entre un Estado potente y un individuo extraordinariamente vital. Al nivel actual, parece que serían necesarias de seis a ocho escuelas, convenientemente distribuidas en todo el territorio nacional; pero es posible que dentro de dos decenios sea preciso duplicarlas.

¿Qué intervalos docentes deben abarcar esas Escuelas de Arquitectura, supuesto que el «bachillerato», académico o laboral, se realizara en las Escuelas secundarias? Y que, por el otro extremo, hemos preconizado, que los estudios de perfeccionamiento de los profesionales adultos competen a los Colegios Profesionales.

Entonces, las Escuelas de Arquitectura extenderían su función a tres grupos de enseñanzas, en tres escalones relativamente diferenciados:

a) los estudios en las Academias de Preparación, para los «aprendices de arquitecto»; de las cuales se puede salir con el título de «ayudante de arquitecto»;

b) los estudios centrales de la «carrera», para los «ayudantes de arquitecto» y con objeto de convertirles en «oficiales de arquitecto», y

c) los estudios superiores de arquitectura, que lleven a los «oficiales de arquitecto» a titularse «maestro arquitecto». He aquí unos nombres de sabor bien «laboral». Precisa llenar de rico contenido estos títulos.

La primera operación que deseamos para la reforma de la enseñanza de la Arquitectura tendría que consistir, pues, en potenciar las libres academias de preparación de arquitectos. Lo contrario de la actuación reciente que trató de anularlas.²

En mi opinión, estas «academias» deben ser autónomas —no independientes—, aceptadas por la Escuela; vigiladas, controladas, por pruebas relativamente frecuentes, con tribunales independientes; pero no dominadas, ni en económica dependencia de la Escuela. Conviene que se encuentren —estas academias—, por decirlo así, girando alrededor de la Escuela, con órbita propia cada una;

y bien diferenciadas y hasta en cierta competencia unas con otras.

Cada «grupo de aprendices» tiene que integrarse con pocos alumnos y la enseñanza ha de caracterizarse por una gran libertad.

Las artes plásticas y los oficios de la construcción —todas ellas y todos ellos— y la física y las matemáticas constituyen las dos dobles unidades principales de estos estudios; pero nada impide que parte de los mismos se realicen fuera del ámbito de las academias; y todo parece obligar a que los estudios complementarios —desde la música a la geología— se cursen en otros centros de enseñanza. Así, por ejemplo, las lenguas; las antiguas y las modernas, no tienen por qué aprenderse en la Escuela, ni en las academias. Bastarían, llegado el alumno a cierto nivel en la posesión de las mismas, cortos cursillos que les permitan familiarizarse con los términos técnicos en general y con los especiales referentes a la edificación.

La asistencia a cursos y conferencias, conciertos y visitas a museos, etc.; la ocupación en tareas de teatro, de música y decoración, deben de intercalarse y enriquecer estos estudios «académicos». Porque la curiosidad de este «hombre universal» que ha de ser el futuro arquitecto, debe de ser también universal.

Esta etapa, de alegre y ácida primavera, pudiera durar alrededor de tres años. Los grandes temas del arte desde los albores del siglo XIII al término del XVII deben de constituir los objetivos centrales de sus ejercicios: el monasterio románico, la catedral gótica y el descubrimiento de los monumentos romanos; y el palacio del Renacimiento, el retrato, el cuadro religioso y las vidrieras y la cerámica. Hay que «vivir» estas creaciones del espíritu humano.

Pero, además, el aprendiz de arquitecto debiera viajar. Y hay también que intercalar ejercicios deportivos y militares. Y aun vida social y mundana.

Levantar la personalidad de los alumnos, crear un hábito del deseo de perfección y de honor: he ahí la polarización moral de la formación en las academias. Convertir los jóvenes aprendices de arquitectos, no sólo en «ayudantes» sino en gentileshombres, ilustrados, ilusionados, vitales: ésta es la meta.

Pero la mayor parte del tiempo se pasará en los «talleres». Imagino que abrimos la puerta de uno de esos talleres: en primer término, encontraremos a algunos aprendices ocupándose en labrar la piedra o en esculpirla; en aquel rincón, junto a la fragua, tras la pantalla de insonorización, se ejercitan otros en trabajos de forja; en el extremo derecho, en los de vidriería; allí cepillan la madera; más allá tratan de ajustar el funicular de una bóveda de

rasilla. En el taller contiguo dibujan, pintan, modelan. Detrás de las vidrieras los vemos cumpliendo los ritos y ritmos del bello oficio de la jardinería.

Intercalamos aquí nuestra opinión de que las puertas de la Escuela, a cualquier nivel de sus estudios, deben permanecer siempre abiertas. Pero que, tras ellas, viene forzosamente a situarse el obstáculo: la prueba correspondiente, que asegura la capacitación.

Viene a continuación una nueva etapa: la etapa central de la «carrera». Aquí estimamos preferible la unidad en la enseñanza, porque se trata de la preparación más estricta del arquitecto-edificador. En compensación de tal «profesionalismo» en los estudios, estos jóvenes «ayudantes de arquitecto» no deberían constituir pequeñas colectividades cerradas, como en su anterior época «académica», sino encontrarse viviendo, preferentemente, en «Colegios Mayores» como los actuales, con los futuros médicos, abogados, agrónomos y filósofos.

Nos divierte bosquejar un esquema ideal del orden de estos estudios. También aquí podrían preverse tres años; otros tres años intensos, en régimen de «mediopensionistas» en la Escuela. Porque ahora impondríamos nueve horas diarias, durante cinco días a la semana, de trabajo en régimen de escolaridad. Pongamos: cuatro horas diarias para preparar, redactar y criticar proyectos; tres para visitas de obras o prácticas en la Escuela y dos horas más para las clases orales.

Los proyectos de todo orden, se realizarían en los «estudios». Cada «estudio», para tres alumnos. Cuatro estudios constituirían un «grupo»; tres grupos, una «sección». Cada sección quedaría al cargo de un «equipo» de tres profesores: un maestro jefe del equipo; un «adjunto», profesor de «Historia de la Arquitectura» y «Teoría de Composición de Edificios»; y otro adjunto, profesor de «Construcción» e «Instalaciones». Cada uno con su correspondiente auxiliar. El maestro arquitecto conviene que sea un arquitecto prestigioso, con larga práctica en la Escuela y contratado de cinco en cinco años. Los «adjuntos», jóvenes. La mejor situación para guiar e influir en los muchachos es la de «hermano mayor». Jóvenes, pero de competencia muy probada: pongamos, entre los treinta y los cuarenta años, nombrados, después de tres años mínimos de ayudantía, por concurso-oposición.

Con esta previsión se entiende que dos veces por semana son revisados, criticados y corregidos los proyectos y que se proporciona información y ambientación sobre los mismos a cada alumno en particular. Estos profesores deberán seguir atentamente, interesada-

mente, estimuladamente, el desarrollo de los proyectos; descubrir y encauzar la personalidad de los alumnos; oírles aisladamente y por grupos; aleccionarlos y darles soluciones; aprovechar lo que germinalmente tenga cada idea de interés.

El turno general de trabajo podría ordenarse como sigue. El maestro propone el tema, detalladamente circunstanciado, unas veces; otras, en amplia libertad: el pequeño mueble o el edificio o la completa urbanización de un área. Los adjuntos y auxiliares muestran extensamente repertorios en relación con el tema y los comentan. Comenzado el proyecto, ayudan a resolver las «pegas» y a orientar debidamente a los alumnos. El maestro corrige; con detalle, objetivamente; y, por fin, califica los proyectos, después de amplias sesiones críticas. alguna vez se trabaja en plan de concurso.

Durante el primer curso se atenderá a conocer y «vivir» a fondo en los proyectos toda la temática y problemática de la *arquitectura clásica* en los tratadistas de la barroca y en la edificación popular; también de los correspondientes decoración y mobiliario. Esa problemática se refiere naturalmente también a cuestiones constructivas y de instalaciones, situaciones sociales, etc.

En el segundo curso se tratará de realizar algo análogo con nuestros «revivals» *estilísticos del Oriente y del Occidente*: el románico, el gótico y el neoclásico; los árabes y mudéjares, la edificación ingenieril del XIX y sus urbanizaciones racionalistas y románticas; los rascacielos americanos, los «palaces» de la «belle époque», etc.

En el último curso de esta etapa, por fin, los estudiantes tratarán de familiarizarse con los *proyectos y obras de los grandes maestros de nuestra generación* y se dejarán influir profundamente por los mismos; proyectando en relación con la problemática planteada por las obras y escritos de arquitectura contemporánea.

En lo que respecta a estos proyectos pudieran programarse así: uno, completo y con todo detalle, al año; un anteproyecto, cada trimestre, un croquis cada mes; una sesión crítica cada semana. Así sería de apretado el trabajo en los estudios. Fuera del horario de proyectos, las clases teóricas y las detenidas visitas a las obras más interesantes; y especialmente a las obras encargadas al «equipo» por la administración estatal, provincial o municipal, o por entidades paraestatales y aun por clientes particulares.

Las enseñanzas teóricas tratarían de abarcar todo lo que resulta imprescindible para la formación específica del arquitecto edificador: equística, estética urbana, materiales de la construcción, mecánica aplicada a la construcción, legislación edilicia, etc.

Todo ello procuraría seguir su desarrollo en torno a los trabajos de proyectos. La meta de esta segunda etapa es la formación general de un buen profesional de la edificación y el conseguir una impregnación del «ambiente» social de nuestro trabajo, lo cual resulta tan importante hoy, como siempre señalan Oriol Bohigas y Puig, con los que hemos discutido estos temas.³

La tercera y última etapa de la «formación intensiva» del arquitecto —ya sabemos que su formación más diluida ha de prolongarse a lo largo de toda la vida— se caracteriza nuevamente por un amplio margen de libertad en la selección de estudios, por parte de los ya «oficiales» de arquitecto, los cuales pueden empezar a trabajar en la profesión dirigidos por arquitectos titulares o «maestros en arquitectura».⁴

El objetivo de todas las enseñanzas que ahora se reseñarán es triple: por una parte el terminar de formar a los futuros arquitectos como proyectistas de ordenaciones espaciales y como coordinadores de oficios, artes y técnicas; en segundo lugar, el permitir la profundización de ciertas especialidades y como principal —valga la paradoja— la de «generalidad», específica de los arquitectos; en tercer término, la de entrenar a los arquitectos en la dirección de las obras. Pero aunque tales objetivos implican unas metas concretas, éstas pueden ser alcanzadas en un orden bastante libre y en parte absolutamente personal en cuanto a la elección del camino.

Para pasar de «oficial de arquitecto» a titulación de «maestro arquitecto» y al completo y normal ejercicio profesional en la edificación se le proponen al estudiante que cumpla las siguientes condiciones:

a) haber asistido, durante un curso por lo menos, a estudios de ordenación y rítmica general del espacio (apoyadas en bases estéticas y de alta matemática ordinal); de equística y ecología; de geografía humana, colonización y economía; y haber seguido otro curso, por lo menos, de coordinación sobre sistemas de organización general de obras, racionalización, normalización y modulación de elementos constructivos y en especial de la edificación;

b) haber trabajado como mínimo el tiempo equivalente a las medias jornadas de un año laboral completo, bien en el estudio de un arquitecto, bien en una empresa de la edificación o urbanización y a satisfacción de los «patronos». También podría el «oficial», en este capítulo de dedicación a la dirección de las obras, realizar entrenamiento trabajando para los organismos oficiales. En todo caso, es obligado que la mayor parte de este tiempo se ocupe en

trabajo concreto en las obras y en las oficinas adjuntas a las mismas;

c) haber concurrido por lo menos a un concurso con varios compañeros de la misma promoción o «libres», pero de edad parecida. Bien a un concurso oficial, bien a un concurso de los propuestos por la Escuela;

d) haber mostrado su general capacitación para el ejercicio de la profesión en un «proyecto de final de carrera» propuesto y juzgado por el Colegio de Arquitectos.

Estimamos que los estudios y trabajos que acabamos de enumerar, pudieran alcanzar una duración de uno o dos años.

Por último, el arquitecto puede ascender académicamente hablando, a «profesor de arquitectura». Este último título le obliga a un nuevo esfuerzo en su «formación intensiva» y puede suponer los siguientes estudios y trabajos:

a') haber asistido por lo menos a un segundo curso de ordenación y rítmica del espacio, apoyado en las mismas bases del curso anterior, o

haber cursado otro segundo curso de coordinación de oficios, técnicos y artes de la edificación y el urbanismo, o

haber seguido, por lo menos, un curso de alguna de las especialidades promovidas por el Colegio de Arquitectos;

b') haber trabajado por lo menos el equivalente a las medias jornadas de un año laboral completo, bien junto a un «profesor» de arquitectura o junto a un conocido arquitecto extranjero.

(Se podría facilitar el que «profesores» de arquitectura trajeran a sus estudios, a ser posible, «en turno», a la Escuela, proyectos de obras oficiales.)

c') haber concurrido por lo menos a otros dos concursos dirigidos por algún «profesor» de arquitectura;

d') haber actuado por lo menos durante un curso completo como ayudante (encargado de curso o adjunto) en alguna escuela de Arquitectura nacional o extranjera.

La duración de esta final promoción entendemos que podía durar, análogamente a la anterior, ordinariamente de uno a dos años, en plena dedicación.

El título de «profesor» en arquitectura pudiera ser concedido de común acuerdo entre la Escuela y el Colegio de Arquitectos. Este título facultaría a poderse encargar de una cátedra.

Ya tenemos, en nuestro plan, programado —sin quererlo demasiado— en un primer bosquejo, susceptible naturalmente de mil perfeccionamientos y adaptaciones, nuestros estudios intensivos de arquitectura.

Pero, repetimos, que todo ello no implica la vía única. Los títulos, sí, debe reservárselos el Estado; pero, por lo demás, el acceso a cualquier nivel debe quedar siempre abierto tras la correspondiente prueba de aptitud.

Si me dijeran qué se pretende con tan larga formación, contestaríamos aproximadamente así: en primer lugar, el arquitecto requiere madurez; pueden existir poetas, guerreros y músicos geniales muy jóvenes; es posible que no se haya perdido gran cosa con la muerte prematura de algunos que consideramos malogrados. No así el arquitecto edificador o urbanista: requiere madurez. Debe aprender que, por una parte, se encontrará en un servicio muy especial de la sociedad en que vive. Debe servirla, sí; pero, suavemente, irá inclinándola a su mejoramiento; porque, a fin de cuentas, el hábito siempre hace al monje.

III. El dibujo

Repasando nuestros planes encontramos siempre un conjunto de insistencias internas, que los polarizan. Por un lado enseñanza historicista, vertebrada por la historia de la edificación.⁵ Por otro, la exigencia en torno a formar «artistas del orden» y «coordinadores técnicos». Todo ello exige una sólida base humanística: filosofía y arte; matemática y ciencias físicas y naturales; ecología y «cultura de vida»; y, en torno, también, mucha música; y, naturalmente, por otro lado, mucho «vivir» las obras: una formación tan completa, como quizá la de ningún otro profesional. Hay que cultivar la intuición, la razón y la sensibilidad y enriquecerse con la experiencia.

Pero en el centro de la formación de cualquier artista plástico se encuentra el dibujo. Desde hace algún tiempo se dirigen fuertes y más o menos intencionales lanzadas contra este protagonismo o «divismo» del dibujo en la enseñanza de la arquitectura. Nada puede parecerme más dañino. Trataremos de justificar esta opinión.

Evidentemente, cuando alabamos la *boutade* de Mies van der Rohe,⁶ por la que asevera que la arquitectura nada tiene que ver con

la creación de «formas», era a cuenta de lo que contribuye a denigrar la edificación «esculturalista» y a abrir la era del espacio incluso, vivo, donde ocurren las cosas. Ese espacio libre, resultante de la texturación, es al que nosotros, en nuestras lecciones, desde 1943, proclamábamos nuevo protagonista de la edificación. Las naves de las catedrales góticas empezaron a mostrar las posibilidades de verdadero «arquitecturismo» de la edificación: adelgazando los volúmenes, eliminando masa o «grasa», hasta dejar las estructuras «en los huesos»; pero de todos los otros estilos de edificar puede decirse sin temor a equivocarse que tendieron al «esculturismo» y al picturalismo a veces también. Tan sólo desde nuestros días la edificación puede ir lanzada a su mayor esplendor; porque, hasta ahora, no han podido ser entendidas y puestas en primer plano sus posibilidades arquitectónicas: al considerar el espacio libre, el vacío, como lo importante; al proyectar de dentro a fuera, como se dice hoy ya rutinariamente; o, mejor, «desde el vacío».

Pero todo ello no quiere decir que el edificador no tenga nada que ver con la creación de formas. Porque «forma», en su sentido más amplio, no es sólo el «bulto»; la masa o plástica, apretada bajo la integral de contornos, que constituye sus límites superficiales. Por «forma» entendemos todo: cualquier espacio excluido, los espacios incluso de menor grado, que entren en aquél y las superficies que separan al espacio excluido del más amplio en que se encuentra a su vez incluido. El edificar, por muy «arquitecturista» que sea tal labor, también trata de llegar a esa integración formal. Únicamente que así como el escultor puede decir: «a la forma por la medida y la esculpidura», el arquitecto debe decir: «a la forma por el orden y la textura»; como el pintor: «a la forma por la cualificación y los colores». El uno trabaja *con* el volumen; el otro, *dentro y fuera* del volumen; el último, *sobre* el volumen.

Al proyectarse con plenitud un edificio, el proyectista debe de constituirse a la vez en arquitecto, en escultor y en pintor. Todos ellos tratan de «formalizar». Entonces ese arquitecto edificador, como no puede formalizar directamente, como suele hacerlo el pintor de cuadros y también el escultor de estatuas, sino que necesita concretar sucesivamente su proyecto edificatorio, como sabemos, en organigramas, croquis y planos con proyecciones, debe pasar fatalmente, más largamente, por el dibujo. Este —que revela la «forma pura»⁷— se convierte en su normal y casi único medio de expresión. Y si no es un lenguaje abundoso y bien dominado, ¿cómo podrá expresarse debidamente? ¿Qué diríamos de un pensador que

no supiese bien hablar o escribir? El dominio profundo del dibujo no hay que confundirlo con lo que suele llamarse «el lápiz fácil». Eso suele hacer propender a una superficialidad efectista —«postalística»—, equivalente a la verborrea charlatanesca.

Pero hay más: no es sólo que, por el dibujo, muy principalmente, exprese el arquitecto sus ideas. Es que el propio dibujo en sí —como ocurre en la literatura con las palabras— es fuente incitante a la ideación; inspiradora, reveladora del profundo trascender de la plástica. Cuanto más géneros de dibujos domine, más amplio podrá ser su campo creador. ¿Cómo no iba a ser el dibujo importante para los arquitectos?

También lo son los libros sobre arquitectura, sector bibliográfico tan poco cultivado por los arquitectos y teóricos del arte españoles, en todos los tiempos. Y si, últimamente, en este capítulo se nota mejoría,⁸ parece, en gran parte, perdido el avance por el empeño tendencioso de «bombos» y tópicos convencionales, en que se repiten y repiten fotografías extraordinarias, en constantes «revisiones» de la arquitectura contemporánea. Ejemplarización, tantas veces, de lo mediocre; diríamos, incluso, de obras cuyo fin principal parece consistir en «rendir» en fotografía. (Aquí nos acordamos de Malraux y de su *Musée Imaginaire*.)

En 1948 se organizaba en la madrileña «Sociedad de Amigos del Arte» una Exposición del Libro y del Dibujo Español de Arquitectura. Luis Blanco Soler fue quizás, una vez más, su ejemplar inspirador. Hoy no ponderamos cómo contribuía tal exposición a levantar —tardíamente— el interés de los arquitectos por sus libros. Por eso echamos las campanas al vuelo el día de su clausura; cuando la «Academia Breve de Crítica de Arte» la visitaba en corporación. Pronunciamos un «aviso». Lo traemos aquí, porque creemos que sitúa algunas cosas en su lugar; especialmente el tema del dibujo de los arquitectos, que estamos discriminando en este capítulo.

«Aviso al visitante

»Resulta apasionante el encontrarse reunidos con cierta avidez ante esta Exposición extraordinaria. Extraordinaria, sí; porque la consideración de la arquitectura en sus dimensiones mayores por los intelectuales, por el ambiente mundano y por el vulgo en general, es un hecho relativamente reciente. Después de muchos años

de oscuridad para los arquitectos, sus obras vuelven a despertar del anonimato, y el interés por sus creaciones y por el sentido general de la arquitectura empieza a situarse en un primer plano de la curiosidad general.

»No podemos nosotros, arquitectos, dejar de celebrarlo. Es más, he dicho alguna vez cómo la misma mentalidad del arquitecto comienza a sentirse muy céntrica en el gran quehacer nacional; y cómo el espíritu de la arquitectura parece ya invadir no sólo el terreno de las otras bellas artes, sino hasta el de la filosofía, la política y aun el de los propios alegatos jurídicos. Quizá pronto conviértase en no demasiado excéntrico el dictamen del teorizante italiano Milizzia, cuando aseveraba que "*architettura* es un palabrón pomposo", que significaba "ciencia reina y rectora de todas las artes".

»Sin embargo, en ciertos aspectos, esta consideración de que hablamos se encuentra en raro atraso. Todavía hoy cualquier comida lamentable o cualquier exposición de pintura insignificante —y a pesar de lo fácilmente evitables y de sus livianísimas consecuencias— encuentran amplias resonancias críticas. Mientras los inevitables edificios surgen por las calles de la vida, sin alabanza o reproche autorizado; sin, ni siquiera, una crítica vulgar.

»El escaso comentario concedido en la Prensa a esta benemérita exposición es una prueba de lo que decimos ahora mismo. El hecho de contar numerosos visitantes y de que la propia Academia Breve decidiera visitarla colectivamente, viene a justificar lo que aseverábamos antes.

»Reconozcamos que se trata de una exposición ciertamente incompleta; un poco improvisada. Su mejor resultado consiste en la incitación a preparar otra, amplia, ordenada, jerarquizada, lo más perfecta posible, que continúe exponiendo en amigable y entrañable compañía dibujos y libros de arquitectura.

»Pero aun así, incompleta y algo desordenada, ¿cuántas cosas no nos habrá enseñado ya? ¡Cuántos nuevos temas de meditación nos regala! Vamos ahora, en nuestro "aviso", a desgranar algunos. Y empecemos por los dibujos.

»Nos contemplan, nos invitan misteriosamente a su contemplación, los dibujos reunidos en la primera sala. Se adelantan cual escenarios vacíos los más grandes y ampulosos —los más pareci-

dos a los “cuadros”—, como esperando que la figura humana les dignifique e insuffle vida en sus espacios chatos.

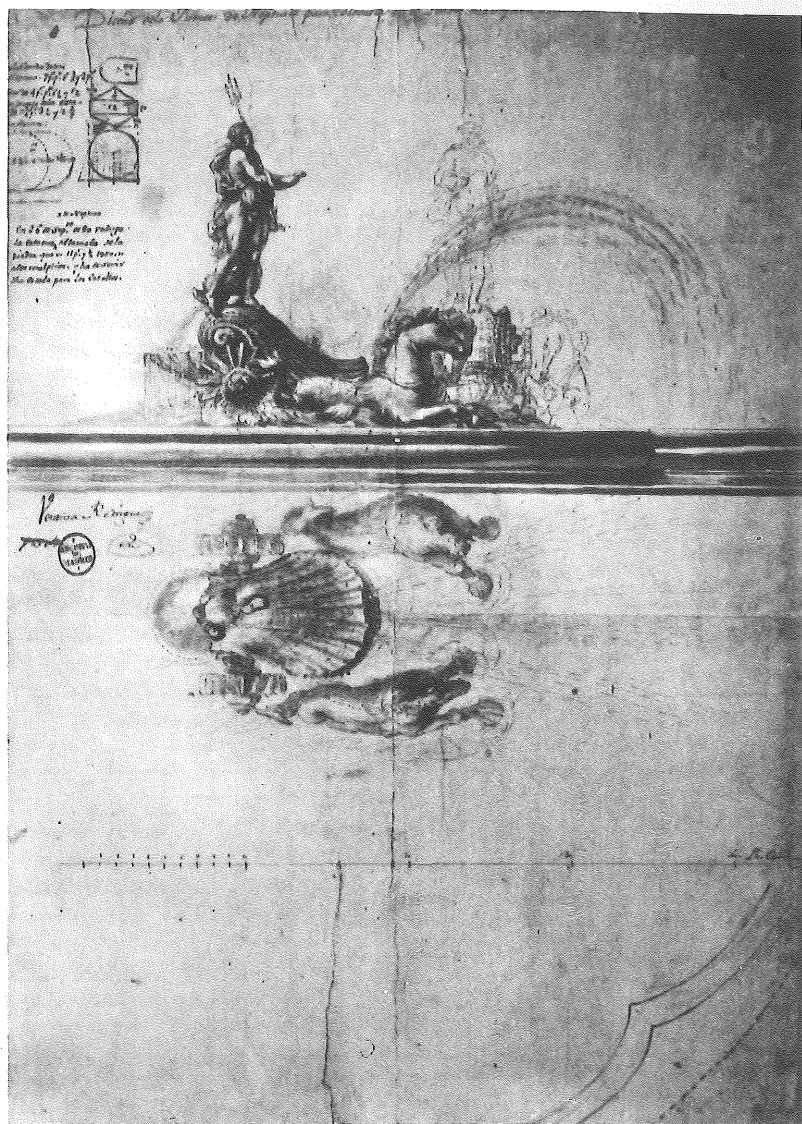
»Y en esta primera llamada al visitante descubriremos ya un aspecto esencial para la consideración de tales dibujos. Porque muchos dibujos de arquitectura tratan de ser, sobre todo, eso: “cuadros” en sí. ¡Pobres cuadros serán siempre sin la figura del hombre, ausente la vida de la natura, en su tímido color, en su poco expresiva plástica!

»Otros dibujos tratan de convertirse en las más exactas, acicaladas y aun preciosistas representaciones del aspecto de las futuras fábricas. Aquí, probablemente, cuando la determinación es más precisa y acabada, un hálito de muerte va lamiendo cariñosamente la fuerza que los creara. Porque el ímpetu del arquitecto al dibujar, al expresar las figuras que pueblan su mente, para ser verdaderamente eficaz, llévase como continuado, renovado esfuerzo en la determinación: en correcciones, en definición total; minuciosa, conquistadora de lo espacial-orgánico, lo concreto, lo homogéneo y lo que tiene sentido; mientras derrota progresivamente a lo amorfo y abstracto, a lo heterogéneo y sin sentido. Y tal ímpetu no puede más que embotarse en la reiteración, en el grato repaso y en el regodeo sobre metas ya conquistadas. Se perderán irremediablemente en valor del prospecto las atenciones regaladas al aspecto de estación intermedia.

»En la rebusca de efectismos sobre lo ya dominado empieza a imperar la superficial atención a lo aparential. Y ya sabemos que el *slogan*: “¡Alejémonos todo lo posible de las tarjetas postales!”, pudiera ser bueno para los dibujos de arquitectura.

»Existen, por fin, dibujos —eso sí, pero de tales aquí no hay quizá ninguno—, testimonios de aquella dura lucha del arquitecto en su parto creador. Son, a veces, tan sólo croquis, progresivamente más resueltos, más concretos; esquemas, con acotaciones precisas; lindes rectificadas, ejes encontrados, relaciones controladas; plantas sintetizadas, trazados reguladores. Consideramos tales dibujos como los de más interés para el arquitecto; como lecciones, como estimulantes, como reveladores del proceso misterioso y personal de la creación. Pero este tipo de dibujos descuida, por fatalidad, el buen aspecto, y así perderán su atractivo para una exposición destinada al público, en general.

»No para aquí la cosa. La situación estética de los dibujos de arquitectura es todavía más grave. En su pequeñez respecto de la obra a realizar se ven forzados a elegir entre dos términos que vuelven a plantear, como tantas veces, el dilema difícilmente supe-



25. **Ventura Rodríguez.** Dibujo para la Fuente de Neptuno en el Paseo de, Prado de Madrid

rable entre aspecto y prospecto. O se atienen a éste y —como la proporción no existe sino en función del tamaño— resultan dibujos desproporcionados; o compran sus buenas proporciones por el precio de un triste resultado, si hubiera de realizarse la obra.

»¿Entonces? Si, como “cuadros”, nuestros dibujos no pueden valer gran cosa; si, como representaciones, se hallan forzados a tan cortos vuelos, que les es obligado comprar la agradable presencia por medio de la condenación eterna; volviéndose, entonces, falsos y, por lo tanto, perdiendo belleza, a pesar de todo; si han de parecernos indecorosos, cuando se trata de útiles, verdaderos dibujos de tránsito y de conquista por el punzante lápiz del arquitecto... ¿De dónde entonces su encanto? ¿De dónde la fuerza lenta pero irresistible con que —las claridades, las medias tintas, las sombras oscuras, plenas, de Villanueva; la graciosa, viva fluidez de arabesco, bien anclada y ordenada, de Churriguera; la seca y sonora precisión de Juan de Herrera— nos atraen?

»Un momento. Porque el misterio es bastante profundo. El dibujo arquitectónico en general, el de edificios en particular, se encuentran situados respecto de su realización a media distancia entre la que se encuentra el dibujo respecto de un cuadro y la que separa la escritura musical en relación con la música, que oímos.

»La escritura musical es, por decirlo así, de distinta “sustancia” que la música en sí: la primera se aspectiza básicamente en el espacio; la segunda, primordialmente en el tiempo. Por el otro extremo, el dibujo, en un cuadro, participa íntegramente de su ser y queda totalmente absorbido en la pintura del mismo.

»El dibujo de un edificio no se integra en el edificio; le queda, a veces, lejanísimo. Pero presenta líneas y superficies, las mismas que han de componer la futura obra; y así participa en cierto modo, directamente, en esa futura obra. Sólo que entonces, la tercera dimensión —que un dibujo puede, tan sólo, simular—, vendrá a hincharlo todo con su potencia. Existirán, además, con su peso y calidades, tierra y piedras, leños y hierros, donde allí no encontramos sino papel y tinta. Y el tamaño, el tamaño... ¡El tamaño!

»Tal situación relativa —aunque de inferioridad— confiere a los dibujos de arquitectura, no sólo un papel de neutra y fría representación, sino una cálida, entrañable participación continuada en la obra misma. En su triste limitación, en su impotencia, estos dibujos no sólo representan imparcialmente, sino que sugieren,

explican, revelan la futura realidad misma. Soportan, entonces, modestos y aplastados, su fatalidad; y llaman —por sus ojos innumerales y sin pupilas—, como llaman los ojos de una fiera enjaulada, tímidos y agobiados, pero urgidos, en su fingida mansedumbre, a los ojos nuestros, que pueden desvelar su secreto y, comprendido éste, liberarlos. Es, pues, tanto sobre un gusto curioso como sobre un sentimiento piadoso, donde gravita el misterioso encanto de esos dibujos.

»Otra gracia todavía, de orden menor: la de su valor predominantemente decorativo, o también separadamente ornamental; la que también puede exhibir un tapiz, o una bien compuesta página tipográfica; que, ambas cosas, implican también mucha arquitectura. Así, por otro lado todavía, estos dibujos se hermanan y se complementan con los libros por lo que valen como elemento documental, incitador; o sea, como aliento cultural para los arquitectos.

»Los libros —que va a mostrarnos en seguida Miguel Durán, mi fino colega, organizador y animador de la Exposición—, y a comentar luego Luis Moya —hermano mayor y maestro de nuestra generación de arquitectos—, estos libros, digo, no pueden sino convencernos, aun con la presencia de ejemplares como el de Arfe, el de Vandelvira y tantos nobilísimos libros menores, de la pobreza de nuestra bibliografía de arquitectura; aun considerando lo muy fragmentaria que es nuestra Exposición y lo incompleto de este primero y bienvenido recuento bibliográfico que la acompaña. Texto a perfeccionar: cubriendo omisiones y corrigiendo algún error.

»Esta misma mañana el bibliotecario de nuestra Escuela de Arquitectura, Miguel Huarte, rectifica uno —que confirma mi creencia en el madrugador conocimiento que se tuvo de Serlio en España— basándose en una carta de Gil Morlanza —el del Canal Imperial— a su hermano, fechada en 1545, en la que le pide con interés que le busque textos sobre arquitectura, distintos del Serlio, que dice ya poseer.

»Tal interés, entonces, no único, ni mucho menos, no impide —como no lo impedirá más tarde el meritorio texto de José Ortiz y Sanz— que la continuidad de la tradición clásica —la tradición única— se haya siempre sostenido en España o por las realizaciones arquitectónicas —y, por tanto, debilitándose—, o por libros extranjeros.

»No es sólo que al lado de Zabucco, Rusconi, Alberti, Serlio, Palladio, Vignola, Scamozzi, Cambray, Perrault, Blondel, etc., no podemos presentar ni una sola gran figura de teórico de la arquitectura; no es sólo que no tengamos nada comparable a las enseñanzas de Viollet le Duc o a la escuela Schinkel, o la importancia de un libro como el de Thomas Thorpe y su hijo —clave y resumen de la arquitectura isabelina inglesa—, o a una colección de planos como la de Iñigo Jones y su sobrino, que determinan y alimentan por sí solos toda la “contrarreforma” paladiana de la arquitectura de aquel país; ni nada comparable, en otro género, a unas láminas como las de Marten, que nos representan íntegro el ambiente de Dublín en la encrucijada de los siglos XVIII y XIX; es que, en su conjunto, la bibliografía sobre arquitectura y aun sobre “paisajismo” españoles, en bloque, es pobrísima. Ofrece a lo sumo, un tercio del número de títulos que puede haber cosechado cualquiera de los países culturalmente rectores de Europa. Resulta indigna del genio arquitectónico de los españoles, que ha producido algo, como las fábricas de El Escorial y los imafrentes de Ribera, los pórticos de Villanueva —y éste era, también, un gran maestro teórico—, las admirables Plazas Mayores, el intento de formulación definitiva del gótico en el primer organicismo de Gaudí; o las ideas del “patio”, de la “plaza” y de la “ciudad lineal”; o el “alcázar”; o las “bóvedas a la catalana” o los artesonados mudéjares, para poner algún ejemplo. Genio que una biblioteca formativa, alimenticia hubiera sin duda robustecido increíblemente.

»Y cuando nos cercioramos de todas esas penurias, no queda más que apretar los dientes y el esfuerzo, para que tal estado de cosas cambie. Creemos que va empezando ya a cambiar.

»Primer factor para ello es la formación de un nuevo “clima” para los arquitectos. Que nos arranque —por las buenas o por las malas— del encerramiento en lo exclusivamente profesionalista, túnel absurdo, en que se movieron las anteriores generaciones de arquitectos. Y nos lleven y nos traigan en las ventiladas plazas públicas de la general cultura, y nos deslumbren con la luz olímpica de las humanidades.

»Para la preparación de un clima semejante, actos como el de hoy, atenciones y aun preferencias como las que la Academia Breve nos dedica a los arquitectos, representan un valor tan incalculable que, hablando en términos del alto comercio del espíritu —que esa Academia practica—, es seguro que jamás podremos “pagar”.

Todo esto se decía en 1948. ¡Cuánto camino andado! ¡Once mil batallas ganadas!

IV. El arte de proyectar

¿Es posible enseñar a proyectar un edificio? Esta pregunta puede retrotraerse a esta otra, más general: ¿es posible enseñar un arte cualquiera? Porque en la proyectación de edificios ya vimos que se trata predominantemente de una tarea artística. Entonces podemos concretar más, agarrando la cuestión por donde más quema: ¿es posible enseñar a crear belleza? La única contestación prudente sería: hasta cierto punto.

Nuestro entendimiento de la belleza trata de establecerse sobre una necesariamente, variable estimación de «valores». Así viene desarrollada la idea de belleza en el libro *Una Estética*, que preparamos. La «belleza pura» puede asimilarse a la idea más general de *armonía* (la elegancia, la perfección y la gracia, que se apoyan en el juego armónico); otra serie de valores, montados sobre las diferentes clases de *autenticidad*: del autor (el estilo), de la cosa en sí (el carácter), de la función (la adecuación); otros valores, por fin, que se justifican en finalidades «buenas», en el sentido más amplio, de *utilidad*: la comodidad —la psíquica también—, la total economía y la entidad correspondiente a cada caso. La belleza «pura»; la belleza «verdadera» y la belleza «bondadosa» constituyen, en nuestro pensar, la belleza total y «potable».

Volviendo a nuestra pregunta: ¿se puede enseñar a producir lo gracioso, perfecto, elegante; estilístico, característico, adecuado, entitativo, económico y cómodo?

Pues bien, viviendo en ambientes elegantes, algo se pega. Promoviendo en lo posible al buen acabado, se acostumbra a los alumnos a una de las metas de la perfección. Es fácil hacer ver, en la teoría del chiste, cómo contribuye a que éste haga gracia, su sorpresa... Pero donde no hay «ovas» psíquicas de verdad —eso que llamamos genio, lo genial— no saldrá gran cosa.

La enseñanza a los artistas consiste, sobre todo, en enseñar el oficio: es, al fin y al cabo, un aprendizaje de técnicas. Pero potenciará sus capacidades artísticas.

Podemos y debemos, pues, enseñar al futuro edificador la mejor técnica en la realización de un proyecto, el método más adecuado; teniendo siempre en cuenta lo que hay que admitir de diferencia-

ción personal, pero atendiendo sobre todo al desarrollo normal, objetivo, en esa gestación del ente vivo cultural llamado «proyecto de edificio».

No es viable, por lo tanto, enseñar propiamente el arte de proyectar; sino, más bien, «la técnica de la proyectación»; siendo cualquier técnica, a su vez, ese gran híbrido de fundamentos científicos, con fines morales, pero que admite siempre —precisamente según grado de sobredeterminación— «desarrollos artísticos», que son los que ahora nos interesan.

Nuestro amigo Rafael Leoz me cae simpático. Ya inevitablemente gordo, en lo físico; como inexorablemente sutil, en lo psíquico; lleno de vida y de talento; de honestidad y de buen sentido. Se nos aparece hoy como uno de los hombres que más atención merecen en este tercer cuarto de siglo. Porque trajo muy sutiles novedades y soluciones a problemas gordísimos en la edificación de nuestros días.

Ahí es nada: alguien a quien Le Corbusier declaraba «el moderno Vitrubio». La comparación es también gorda y sutil a la vez. Lo de gorda no hace falta explicarlo. Decimos que sutil, porque el meollo de toda la cuestión del llamado «módulo L», aunque aparezca quizás oculto por su otra más frondosa problemática, es simplemente el mismo que el de las normas y cánones vitrubianos: el de si ayuda o no a bien proyectar, a producir belleza.

El propio Leoz y, sobre todo, sus «hinchas» plantean un problema económico-moral-estético, que parece abonar la necesidad de empleo del módulo en nuestros días. Dicen: el problema de la vivienda, y aun el de los edificios, se presenta en progresiva agravación, con el inevitable aumento demográfico. Los arquitectos han de verse eliminados poco a poco, pues toda la construcción de viviendas vendrá a canalizarse en producción de elementos en serie, más o menos importantes; será preciso tomar lo que la industria proporcione prefabricado, sin atención a preocupaciones estéticas de ningún género. El «módulo L» sirve precisamente para que la total producción en serie resulte armoniosamente ligada con simplicidad y, por lo tanto, básicamente bella.

Este argumento de bulto es falaz en casi todas sus partes. En primer lugar, los índices demográficos ya empezaron a bajar en países económica y culturalmente «desarrollados» y, en los otros, ocurrirá probablemente lo mismo, en cuanto vayan adelantando en

su «desarrollo». En segundo lugar, la industria va empleando cada día más arquitectos; o, por lo menos, esos arquitectos menores, llamados «diseñadores». Y, además, llega un momento en que, como decía Gio Ponti —admirable arquitecto y siempre bienvenido amante de España— cuando la competencia ha igualado ventajas de funcionalismo y economía de los diferentes tipos producidos, la lucha de las «firmas» se centra en el agrado del aspecto exterior de sus productos, pues el público compra entonces «¡la púa bella!». En tercer lugar es dudoso que el empleo del módulo L sea, desde el punto de vista económico, una panacea: que sea interesante, que resulte viable su empleo exhaustivo por la industria. Por último, y ése es el punto en que nosotros pondremos ahora el acento, queda el interrogante de si ayuda o no a bien proyectar, a producir belleza.

Pero antes de centrar el problema en el campo de nuestra obligada atención, no podremos por menos de ampliar nuestro punto de vista para abarcar (aunque sólo sea por un momento) la totalidad del problema de la racionalización; con sus planteamientos y sus normalizaciones, del cual, nuestro problema del módulo L, no es más que filial, aunque muy ilustre.

La fatalidad de la racionalización, con sus planteamientos y normalizaciones, se encuentra en función de la intensa y extensa tecnificación de nuestro mundo actual y también de la «divinización» de la productividad. Este es quizás el pecado cultural mayor de nuestros días, el haber colocado la «productividad» por encima de cualquier otro valor para el hombre y con el *alibi* por delante del aumento de nivel de vida, que no tiene mucho que ver con la felicidad, si no es feminoidemente entendida.

El otro día advertía cordialmente a mis amigos del Plan de Desarrollo sobre estos peligros. Y me refería al caso ejemplarmente temible de las gallinas. Las fueron —para que produjeran más y más— encerrando en *parkings* cada vez más estrechos, hasta la mínima *box*, y haciéndolas comer, no lo que deseaban, sino lo que convenía. Luego, en jornadas de trabajo cada vez más largas y con vida cada vez más corta, las obligaban a horas extraordinarias por la noche con la luz encendida; pero, las pobres, todavía se distraían, a veces. Entonces, las cegaron. ¿Terminará la tecnocracia arrancándonos los ojos?

En nuestro querido país hacen falta, evidentemente, orden,

planes y normalización; pero con medida; sin aplastar otros valores, tanto o más importantes que la productividad. Entonces la única pregunta prudente sería: ¿hasta dónde la racionalización? Pero esta pregunta se contesta por sí sola, cuando llevemos a buen puerto la problemática del módulo L —que no podemos hoy, como dijimos, más que examinar aquí en sus «cuestiones punta»—, y ello nos devuelve al punto en que abrimos este largo inciso.

¿Ayuda el módulo L a producir belleza? Esta cuestión queda resuelta con carácter general, por lo dicho en los apartados 2 y 3 del Escrito primero de este libro. De allí se sigue que el arte *necesita* libertad y que ésta proviene de la sobredeterminación de sus temas. Cuantas más condiciones pongamos, entre las que poder elegir, para hallar solución: mejor. La ventaja de cualquier normalización es que nos crea condiciones. Su inconveniente es que pueden ser obligatorias, que no tengamos dónde elegir. Una norma como la ordenanza edilicia llamada «de compensación de volúmenes» es, en principio, estéticamente conveniente, porque, si nos fija una condición, esta condición implica, crea infinidad de nuevas situaciones —condicionadas al cumplimiento de aquéllas: con tal altura, sólo tanta superficie— y estas nuevas condiciones son eventuales, *nos permiten elegir*: y obtener *una, libre* —y esperemos que también grande— solución. Otro ejemplo: cuando se determina que todos los elementos a componer han de hallarse métricamente en «ratio aurea» entre sí, estamos en el mismo caso. Hemos estipulado una condición, pero esta condición implica infinidad de posibles actuaciones, que pueden representar a su vez condiciones entre las que elegir para hallar la solución final. Pero si nos encontramos con ventanas *standard* de $1,00 \times 1,50$ m y no podemos hacerlas un poco mayores porque los *standard* inmediatamente superiores son el de $1,00 \times 2,00$ o el de $1,50 \times 1,50$, entonces hemos perdido; porque nos hallamos obligados en determinación y no en sobredeterminación; es decir, casi sin posibilidad de elegir. Nos han encerrado, nos obligan a producir «ectipos» y no «arquetipos»; no hay —a lo peor— para el caso, más que *una* solución. Hemos perdido y nos vemos «artísticamente» perdidos.

Esta pérdida de libertad es daño esencial para el artista, porque coarta su creación. Pero, bien mirado, no puede causarlo la aplicación, por muy sistemática que sea, del módulo L; sino la fijación de unos «tipos métricos» o módulos supuestamente adoptados

como *standard* industriales. Porque, un sistema ordinal-métrico de desarrollo del mal llamado «módulo L» (debería llamarse modelo L») nos suministraría, por el contrario, como la «ratio aurea» y como la «ordenanza de compensación de volúmenes», una «condición creadora»; es decir, de la que van a derivarse otras mil condiciones no forzosas para poder elegir. Y este punto es el que queremos primeramente aclarar: el sistema modular, o mejor modélico «L», es algo que artísticamente puede ser bienvenido para bien proyectar, para producir belleza, siempre que —y esto es lo que ahora tenemos que investigar—, siempre que la aplicación de este sistema produzca propiamente desarrollos ordinales armónicos; es decir, «simetrías» en su más amplio sentido, tal como las entendemos después del largo proceso histórico de tal entendimiento.

Un hombre como Fidias entendió la simetría aproximadamente —pero con mucha seguridad— como *la debida disposición, el equilibrio y la correspondencia adecuada de las «formas parciales» en cualquier «totalidad formal»*. Un racionalismo estrecho sirvió para aminorar esta idea más y más, hasta llevarla a la vulgar vía muerta conceptual, limitadísima de las «reflexiones» sobre un eje y sobre un plano. Pero el camino de vuelta estaba ya iniciado con el llamado «grupo de simetrías cíclicas», establecido por Leonardo de Vinci; y hoy creemos que todo el aparato matemático y un poco de imaginación han servido para poder volver al entendimiento fidíaco, sólo que mucho más fundamentado.

Hermann Weyl ha sido el gran pionero de la moderna teoría de la simetría, que expuso, por última vez, con mucho saber y gracia en cuatro lecciones, en la universidad de Princeton, que puede decirse que constituyen su «canto del cisne». ^{8 bis}

En estas lecciones, el concepto más extenso y general a que llega, después de sucesivas ampliaciones, define la simetría como «*invariancia de una configuración de elementos sometida a un "grupo" de transformaciones automórficas*». Parte, para este estudio, de un primer estado de «grupos automórficos de congruencia» para llegar a los grupos «automórficos de semejanza»; éstos prospectivos y con cambio dimensional de los elementos, pero con *ley automórfica constante*. No es necesario indicar que estos casos comprenden, en su generalidad, todos los sistemas de posibles

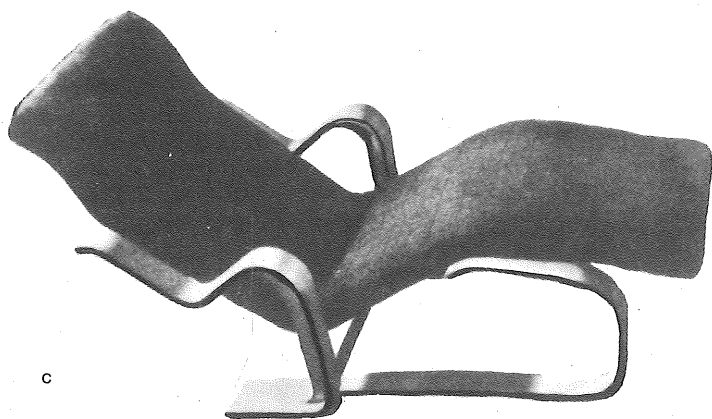
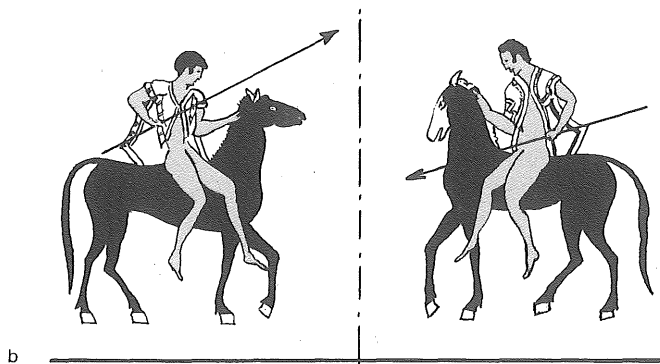
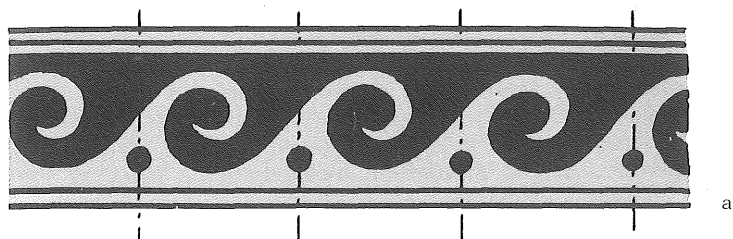
«redes espaciales» y que podrían llevarse a considerar en un hiperespacio.

No mencionaremos aquí las interesantes traducciones algebraicas de este que pudiéramos llamar «estado general de simetría»; el más amplio considerado por Weyl que, apoyado en Klein, puede definirse así: «un “juego” de puntos puede decirse que tiene la peculiar clase de simetría definida por el subgrupo de simetrías γ cuando coincide consigo mismo por las transformaciones comprendidas en tal subgrupo».

Las «transformaciones» estudiadas por Weyl son todas «automórficas», porque preservan la estructura del espacio. No ocurre así con la primera y nueva extensión del concepto de simetría que proponemos y que permite incluir en tal «clase» a otro subgrupo: el de los «homeomorfismos». En las transformaciones homeomórficas no se rompe la relación biunívoca y continua entre los elementos al realizarse la operación ordinal del caso, pero ésta no tiene un operador (traslación, giro, reflexión, proyección, etc.) constante. Es variable, pero varía uniformemente. Puede aplicarse a tal variación el teorema de Heine: la ley de variación del operador es continua y uniforme. Se trata de «congruencias topológicas» y siguen la ley de la «buena ordenación» enunciada por Cantor y demostrada por Zermelo y que nuestro Cuesta Dutari estudia en todas sus importantes implicaciones ordinales en su libro *Matemática del Orden*.¹⁰ Estas «transformaciones» entran ya en la idea de «desarrollo», pues permiten aumentar y disminuir el espacio real enuelto. Pero son típicas de los «desarrollos inorgánicos» y de los entes «a morir», sin sensibilidad «al nivel de vida».

Por último, podemos —y creemos deber— proponer una última extensión de la simetría real, ya muy difícil de conceptualizar: se trata de «transformaciones de crecimiento», que completan la idea de desarrollo. Aquí hay también variación en la ley que origina el movimiento y por tanto se trata también de un nuevo grupo de pseudohomeomorfismos. ¡Pero la variación de esta ley no es uniforme!, sino que es multiforme: una, para cada una de las «partes» de la totalidad que constituyen aquéllas, sus «órganos»; pero sigue siendo continua y esto —el que la ley de variación no sea uniforme, sino continua— obliga a que sus variantes se encuentren coordinadas entre sí; concretamente, en convergencia, las series de infinitésimos positivos y negativos en las «zonas de contacto» de aquellas partes u órganos hasta llegar a ser una misma.

Si según la «simetría de homeomorfismo» propio podemos convertir un disco en una esfera y una pequeña esfera agujereada en



26. Simetrías: a) simetría de coincidencia; b) simetría de equivalencia; c) simetría de correspondencia

la total extensión infinita de un plano euclídeo, según esa nueva «simetría de crecimiento», resulta que es simétrica la pequeña bellota con la inmensa encina, a que dio lugar —si se ha desarrollado creciendo normalmente—; es más, que *es simétrica* cualquier rama de un árbol de otra del mismo; y, en conjunto, *todo el árbol en sí*, respecto del «eje direccional resultante de integrar los de todas sus hojas, flores, ramas, etc.». Y, también, de toda su radicación, respecto de la superficie del terreno.

Este último tipo de «simetría orgánica» —que ya es la última extensión posible de «simetría real»— nos permite fácilmente enlazar con *otras simetrías, en que también relacionamos la situación y entidad de sus partes con un elemento ordinal de coordinación*; pero, no ya por congruencias, propias o impropias; o por homeomorfismos, propios o impropios —como es el caso último, el de los «crecimientos»—; sino *por la situación de equilibrio*, teniendo en cuenta los efectos o «momentos» de las «formas parciales» respecto de un elemento de coordinación. Así, pueden compensarse los momentos —y por eso llamaremos a tales simetrías irreales o imaginarias «simetrías de compensación»— o de equivalencia. Así como antes —en los casos de las simetrías reales—, en su máxima amplitud posible, nos hallábamos entre *simetrías de coincidencia*, ahora, en *simetrías de equivalencia*.

Es el caso en que —en un dibujo, por ejemplo— un caballo con la cabeza alta y el guerrero, sobre él montado, con la cabeza baja, etcétera, se compensan respecto de un eje vertical en simetría plana bilateral con otro caballo, con la cabeza baja y un guerrero con la cabeza alta; o en que —en caricatura— en la balanza, un buen melón se equilibra con una pesa de hierro fundido de 8 kg. Es decir, que «el efecto», teniendo en cuenta todos los aspectos, masa o superficie o longitud, y el color y la textura, se equilibren respecto del elemento ordinal de referencia en cuestión.

Pero con estas simetrías, imaginarias o de imagen, todavía no hemos agotado todas las simetrías posibles. Nos quedan aún otras inimaginarias o de «contra-imagen», en su correlación, que llamaremos *simetrías de correspondencia*. Aquí consideramos los siguientes hechos: en cualquier punto se produce una acción; inmediatamente disponemos la reacción que la equilibra. El hombre se pone en cuclillas disponiéndose a sentarse; entonces colocamos la silla o el sillón, según sea menos o más larga la sentada, para recibir sus posaderas sólo, o éstas y sus antebrazos; el niño corre al volver del recreo a su clase o el viejo trata de alcanzar su tren: le dejamos el paso directo sin interceptarlo; en tal rincón se va a

escribir: le colocamos la luz a la izquierda, adecuadamente en altura tal de potencia cual, protegida por pantalla y para que no se deslumbre el que va a escribir y la superficie quede bien iluminada; fijamos dos puertas, una de entrada y otra de salida; y las aproximamos respectivamente al principio y al final del itinerario interno a recorrer por el visitante. Procediendo así, no hay coincidencias, ni equivalencias; sino *correspondencias* adecuadas. Es una simetría funcional. Aquí se anula el elemento de coordinación con entidad propia y se establece la correlación directa entre los dos elementos cuya simetría se trata de encontrar.

Vemos, pues, que, tras tantos siglos, hoy volvemos a entender la simetría como la entendiera Fidias: las «debidas disposiciones», son las simetrías que llamamos reales, de «coincidencia» en sus diferentes clases o «grupos» de transformación; el «equilibrio» se resume en la simetría que llamábamos de «compensación»; por último, la «correspondencia adecuada» viene implicada en esas «simetrías funcionales», que hemos mencionado al final¹¹ (fig. 26).

Como la «manipulación» prospectal-proyectiva de Leoz consiste siempre en movimientos, que determinan congruencias propias o impropias —ahora parece que investiga la posibilidad de implicar cambios topológicos de homeomorfismo—, podemos decir que los ritmos de ordenación que preconiza nuestro querido colega son —afortunadamente, para ellos y para nosotros— eurítmicos; que la manera ordinaria de trabajar con el módulo L conduce a simetrías y, por lo tanto, que nos viene muy bien, que es bienvenida. Aunque quizá sea de lamentar el que retrocedamos; en el sentido de crear otra vez «coursés» formalizadores, ya que tal «formalización» no resulta de la acción en los espacios inclusos, sino de un orden impuesto por los espacios excluidos o escultura edificatoria. Es decir, que olvidemos la gloriosa conquista de la arquitectura moderna, obediente a obtener exhaustivamente «simetrías de correspondencia» o funcionales, que luego podemos regular y rectificar. Vuelve Leoz a predeterminar «simetrías de coincidencia» tan sólo considerando previamente una «correspondencia general». En seguida, «desde ya» se fuerzan las «coincidencias». En vez de lo que es nuestra ventura: este proyectar «en prosa», ese seguir afinando correspondencias y orden a base de ritmos funcionales. O sea, que volvemos en el fondo del fondo a la proyectación «en verso» de nuestros antepasados. Pero, vale; vale: nadie puede cri-

ticar el sistema Leoz por falta de buen ritmo. Practica eurytmos, que le conducen a la armonía ordinal; esto es, a la simetría. Quiere decir que, desde el punto de vista de la belleza pura, ésta puede teóricamente conseguirse con tales métodos de proyectar.

Acabamos de poner a examen el sistema del módulo L en el campo más puramente artístico con el resultado de encontrarle buena calificación relativa; es decir: con una posible belleza mutilada armónicamente en el valor de «gracia» por su excesiva determinación, y, en general, hallaríamos otras deficiencias parciales, en cuanto a valores de utilidad —como alguna pérdida de comodidad— y, sobre todo, en autenticidades: por el estrecho margen de movimiento, o sea, de libertad, que deja a la adecuación exigente, a la acusación del carácter y a las influencias estilísticas.

Nos interesa ahora también un nuevo examen: en el área propiamente científicotécnica. Aquí viene a evidenciarse como el más importante un gran problema: el que llamaremos «problema de las juntas». Este puede plantearse así: lógicamente, logísticamente es imposible que el «elemento definidor de una clase quede incluido en la definición de ésta», o sea en la clasificación. Este principio, enunciado por Koyre,²¹ dio por fin solución satisfactoria —las anteriores soluciones de B. Russell no apuraban el asunto— a las antiguas e insalvables antinomias tópicas de Epiménides el Mentiroso, que aseveraba que todos los cretenses mentían; del barbero, que no podía afeitarse ni dejarse afeitar, etc., y a varias otras, modernas, nacidas en la teoría de clases. Y, con ello y otras aportaciones contemporáneas de los logistas, hemos podido ya empezar a conocer los límites del campo lícito para el trabajo de nuestra humana razón.

Ahora bien, cualquier elemento separador, definidor, en la construcción, al materializarse, al volumenizarse con dimensiones propias, no puede por menos de montar, de ocupar parte de la superficie o volumen por él definidos: «de entrar en la definición». Sea, por ejemplo, un tabique que ocupará parte del pavimento, con sus múltiples módulos correspondientes; sea el cerco de puertas y ventanas al encontrarse en el separador vertical —muro o tabique—; sean las propias juntas de separación entre los módulos de un pavimento, pared o techo, etc. Si estos «separadores» o definidores fueran de espesor constante, cabría considerarlos, a su vez, como nuevos «definidos», pero forzosamente serán variadísimos;

desiguales para un mismo piso, por ejemplo: unión de baldosas entre sí y con el tabique; y de cercos y piezas de revestimiento de la pared. Teóricamente el problema es insoluble;¹³ también, porque, a su vez, cada elemento separador, ordinariamente comprenderá varias clases de material. Prácticamente, de ese monstruo conceptual, que hay que salvar, resultan infinidad de pequeños problemas, que pueden irse indudablemente orillando o rectificando con paciencia al construir, pero que enredan terriblemente y, lo que es más importante, que impiden absolutamente una «perfección constructiva», que parece para este tipo de edificación más deseable y exigida que nunca.

La única consolación posible es que esta imperfección constructiva puede traducirse, a lo mejor, en la ganancia de cierta gracia artística; en un valor precisamente aplastado por esta manera de proyectar y edificar; que, por su férrea unidad modélica, modular y cifral, conduce a excesiva prepotencia de la elegancia.

Resumiendo: añadimos que, desde el punto de vista de la industrialización, el módulo Leoz puede ser interesante siempre que se trate de fabricar grandes series. Moralmente, no debería emplearse para los locales que llamamos de «vivencia larga».¹⁴ Técnicamente, precisa de afinados estudios para obviar el problema de las juntas. Artísticamente, puede proporcionar resultados aceptables, siempre que no se le emplee «directamente». Porque estamos aquí, en este apartado se entiende, en la misma situación que con las normas vitrubianas. Ese «corsé» de la proyectación no debe aplicarse como algo en que vendrá a encajar la vida. Al contrario: la vida, en todas sus variables funciones, tiene que ser la que determine la creación del proyecto y, luego, tan sólo después de fijadas las mil determinaciones cardinales, ordinales y métricas que aquella implique, a nivel del paso al anteproyecto, después de elegido el croquis, y al ajustarlo, podremos meterlo en la «horma del zapato» más o menos cómoda de un «desarrollo» del módulo L. Lo cual no quiere decir que ese posible desarrollo no pueda actuar anteriormente como «estimulante» y guía; nunca como forzosa receta.

Ahora, en nuestro interés pedagógico, debemos volvernos para investigar el método a seguir para bien proyectar; independientemente de que, en su momento, en una determinada estación del proceso cultural de la creación de un edificio —de esta «lisis» cultural en cuestión— venga recurso al módulo L, a modelos vitrubia-

nos o a cualquier otro «sistema de regulación». Puesto que de eso se trata: son sistemas de regulación —unificadores— que no deben entorpecer el normal desarrollo del proyecto, sino tender a perfeccionarlo en su debido momento. Como asimismo, luego, pueden aplicarse los «trazos correctores» de los que el «entásico» o de la «diminutio» ha sido definitivamente justificado por Karl Wiesinger.¹⁵

Después de muchos años de meditación y experiencia sobre la que llamamos técnica de la proyectación de edificios hemos llegado a establecer nuestro sistema, que creemos se ajusta al proceso cultural de creación de un edificio, y con ello pretendemos ayudar a su debida «gestación».

Que venga inmediatamente el futuro usuario —y, si puede ser él mismo el cliente, mejor— y si no, interrogaremos a los dos. Vamos a dejar que se explayen. Vamos a extraerles el «jugo» de sus vivencias anteriores y de lo que imaginan su futuro habitar en el edificio, para confeccionar nosotros una «lista de usos» lo más completa posible. (Advierto que no es este libro el lugar para recoger los pasos y encrucijadas de ese largo caminar a que obliga la proyectación de un edificio.¹⁶) He de indicar ahora que no conviene «quemar las etapas», entre otras razones porque pueden nacer criaturas mal formadas —y sobre todo durante el aprendizaje— o a destiempo. Pero también, porque el placer de la creación se perdería para el creador. Y queda siempre un rastro del gozo y hasta de la diversión del creador que, luego, el perceptor recoge. Esto se nota mucho en la literatura redactada con esfuerzo; cuando, como Cervantes decía, «¡hay que ver lo que cuesta hinchar el perro!».

Encontramos una serie de estaciones en el viaje del llamado «proyecto» —que no es sino el «prospecto proyectado», aunque luego se sigue prospectando en la misma objetivación— y sólo el haberlas vivido intensamente una vez ya vale media vida. La primera para obtener la «lista de usos» se alcanza tras esa exploración de partida, esa zambullida ambiental, donde hay que ser policía y psicólogo y objetivo observador e imaginador hasta obtener una amplia panorámica de lo que va a pasar en todos esos espacios incluso, que van a ser los locales disponibles. Es una especie de «novela» lo que puede escribirse con todo este «argumento» de la «vida» en el futuro edificio; sea el proceso de una compleja fabricación, o el íntimo palpar de la pequeña escuela en una aldea perdida. Nuestra «lista de usos» debemos completarla con la información de edificios con el mismo o análogo destino; de épocas leja-

nas o cercanas, que puedan constituir precedentes de interés. Y, también con las modificaciones actuales del «habitat», con la tendencia a «ritualizar» los hábitos, con todo lo que debe impregnar los prejuicios de ese servidor pero, además, reformador de la sociedad que es el arquitecto edificador. Con todo ello tendemos a obtener el primer plano de una amplia «panorámica existencial» para el futuro edificio.

Después vendrá la nueva estación, que tópicamente se conoce por «programa de necesidades» y que preferimos llamar *Programa de Conveniencias de Localización*.¹⁷ En ella, el arquitecto, al escribir el nombre de los futuros «locales», empieza ya a ordenar: a agrupar nombres de locales, a jerarquizarlos, a situarlos —escritos— en la gran hoja de papel; empieza ya a ejercer lo más propio de su oficio: ordenar en el espacio. Edifica con distinto color de letras; jerarquiza al cambiar el tamaño de éstas.

La siguiente estación —que nunca he visto subrayada en ningún tratado teórico de arquitectura— es la correspondiente a este momento, verdaderamente milagroso, en que se verifica una transustanciación: lo que es «sustancia imaginativa» —porque en el «programa de conveniencia de localización» *se escribe*, por ejemplo, un comedor para ocho personas normalmente y posible para doce—, se convierte en «sustancia plástica» porque *se dibuja* el comedor, en máxima abstracción, con un circulito o un cuadradito, que lo representa; pero que es *ya el mismo* ente plástico, que luego se transformará —sin nuevo cambio de «modalidad» existencial— en el comedor de ladrillos, yesos y maderas y lámparas y sillas de buen cuero —que siguen siendo entes espaciales— donde sus poseedores...

Aquí, pues, *cardinamos*. Repetimos: asignamos ya sustancia plástica —mediante unas prototípicas prefiguraciones— a aquello que, en el *Programa*, no eran todavía más que entes imaginarios. Les damos la misma «modalidad» de naturaleza que han de conservar, incluso en su última realización, en la obra.

Así obtenemos la «colección de locales», que habrá que estudiar a fondo; estableciendo las subcolecciones: las de sus elementos muebles, semimuebles —o instalaciones— e inmuebles. Y las estudiaremos, en el proyecto, en orden inverso a como luego construiremos, instalaremos, amueblaremos.

Con nuestra colección y subcolección completas podremos comenzar a ordinar de verdad. Es éste el trabajo más puro de los texturadores. Viene ese infatigable relacionar entre sí los entes establecidos en nuestras colecciones. Primeramente los muebles e

instalaciones entre sí, para la composición zonal de los locales; luego los locales unos con otros, para la composición de partes o cuerpos de la organización compleja, que es el edificio. Una colección ordenada: un *algoritmo*; un ente gráfico con «algo de ritmo»: tal es el resultado de nuestro primer trabajo ordinal. El ritmo determina para cada ente las leyes de vida; en este caso, las del futuro edificio.

Y ahora tenemos que dimensionar las colecciones, que metrifcar nuestro algoritmo; para obtener ya las primeras «figuraciones» de elementos de los locales, de los locales, del edificio en su totalidad. Cada ente de las colecciones, cada relación entre los mismos, queda comprendido dimensionalmente en un «intervalo de posibilidades métricas». Muy amplio, cuando manda un funcionalismo psíquico; muy corto, cuando predomina función física. (La cruz, la ventana, la mesa, el peldaño, el bidé, pueden señalarnos un orden decreciente de amplitud para tal intervalo.) También aquí examinaremos exhaustivamente todo: muebles, semimuebles, inmuebles; accesos, comunicaciones, actuaciones.

Después de todas estas operaciones analíticas, de cardinación, ordinación y dimensionación, podemos ya acometer la labor integradora de «gestación» del croquis, a base de «gestos». Se trata de operaciones ordinales: de traslaciones, de giros, de proyecciones, sobre todo; o sea: de sumas, de productos, de potencias ordinales.

Se mueven, no sólo los elementos muebles, sino los semimuebles y aun los inmuebles, para su «acoplamiento». Lo hacen según tres sistemas direccionales, que ya conocemos: las axas, las relacionales, las lindales. Estos movimientos no afectan a lo cardinal, pivote de giro. Cualquier añadido o supresión en una colección, desde que comienza esta gestación, es peligroso. Pero se afectan ligeramente —se entiende, dentro de sus posibles intervalos de tamaños— las dimensiones de algunos o de muchos y aun de todos los elementos y se alteran especialmente las ordinales; los ejes se acortan o se alargan y, a veces, se curvan o cambian de dirección; los lindes prolongan o reducen sus contactos; las relaciones modifican su situación; las zonales, saltan unas sobre las otras y se implantan en distintas plantas, cambiando su relacional de comunicación horizontal por otra vertical u oblicua... Toda esta serie de oportunidades, en un trabajo muy predominantemente intuitivo —quizás el más creador de todo el proceso de desarrollo—, pues la sobreterminación alcanza un punto máximo. Si, para la colocación de un cuadro en la pared o para la organización de una vivienda mínima no hay manera de que podamos valernos de ningún cálculo ordinal —con matrices y determinantes— porque sobran condiciones libres,

no obligadas —condiciones, por lo tanto, como dijimos, creativas—, ¡qué no ocurrirá con una organización tan compleja, como la que suele constituir la mayoría de los edificios! Pero, al fin, si Atenea se nos muestra propicia, tendremos proyectado, figurado, un *antecroquis*. Siempre trabajando a mano alzada, porque el proyecto ha de seguir desarrollándose y el medir exactamente, más el emplear papel milimetrado —tan querido por los ingenieros— anquilosarían nuestra futura «criatura».

Supongamos, con trazo desigual, pero seguro, el antecroquis ante nuestros ojos. Con vida cultural, con vida artística, porque ya organizado, aunque falta mucho todavía para que su hijo «salga a luz». Una novia le espera; quizá, desde hace tiempo. Pero no la hemos querido ni mirar. Le espera llena de esperanzas, para ponerse en camino de cumplirlas, de buena esperanza: el solar. Este lugar, más o menos predestinado, viene también cargado de pesada carga de sobredeterminaciones: geológicas, topográficas, situacionales, climáticas, ecológicas, urbanísticas, edificatorias, de uso, de configuración y tamaño, etc. Condiciones que pueden originar «incompatibilidades». Pero, a lo mejor, se gustan el novio y la novia. Unas veces, hay «flechazo»; otras, a fuerza de tratarse... Empieza, entonces, una nueva danza, para el acoplamiento. La rígida novia exige y el flexible amante, se adapta.¹⁸ Puede incluso parecer algún elemento de la colección; casi todos tratan de acomodarse en este trabajo de «composición», a veces durísimo, en que han de hallar todos los elementos «asiento común». Y sin perder demasiado su compostura.

Es en muchas ocasiones una dramática transformación en que el novio tiene que transigir hasta lo indecible... Pero la comprensión —y la ironía incluida— juegan un gran papel y esa voluntad de existencia. Y, ¡tantas veces! —porque también se ha procurado preparar una novia conveniente—, ¡ya está! Ya salió del mar de su problemática el niño *croquis* o los posibles *croquis*, frutos del matrimonio.

Y ahora viene la regulación. Lo que tenía tantas «razones de ser» obedientes a aquellos usos supuestos que predeterminaban su voluntad de existir y que encontró la gran ocasión de existir en el solar, pero que, sólo secundariamente, se potenciaba con tensiones a trascender va a encontrarlas ahora al entregarse a las reglas de un «juego armónico», su crecimiento transcendente.

Esta armonización suele «visar» primero a conseguir, con cierta urgencia, una unificación. Tal unificación se logra por los llamados «trazados reguladores». Quiere decir que ahora el croquis se deberá someter a «masajes» y «peinados» a base de sistemas de «cardinación», de «modulación» y de «modelación» —como en la tradición académica, o en el Le Corbusier de los años cincuenta, o con el módulo L, o con las regulaciones circulares y cuadráticas de los maestros medievales— o como en los trazados, que destacan los elementos dominantes y los sirvientes, tal que en Kahn o como en el sistema triangular de relaciones —así en Leonardo y Baltasar Peruzzi—, o como en las «acentuaciones mecánicas» de Gaudí, o en las dinamistas del primer Mendelsohn, etc. Pero, algunos de ellos, no son propiamente «reguladores», al crear factores de contraste, y aun de voluntaria irregularidad y sorpresa, buscarán más la variedad que la unidad, subrayando diferenciaciones y potenciando la gracia. Por la intención de este trabajo, donde el proyectista muestra su estilo, es donde avanzamos en terreno que puede ser prohibido. Porque el arquitecto edificador practica un «arte social» y no debe nunca aventurarse en lo demasiado subjetivo y personal.

En este «croquis ya regulado» o *poscroquis*, se puede conseguir, marcada y definitivamente, el que nuestro proyecto se desarrolle en los futuros pasos en campo arquitectónico, al partir para las transformaciones futuras de una texturación plenamente ideal o arquétipica; pues la impronta del estilo señalada sobre la trama de un grupo armónico, lo convierte en modelo artístico, al implicar una dominante idealidad.

La más profunda batalla se librará en el anteproyecto, porque allí el inmaterial croquis va a concretarse en construcción, montaje, esculturación y pintura. Luego vendrán los detalles amorosamente mimados —recreándose en la suerte— del proyecto y, por fin, estas largas esperas y pasos perdidos, absortos, por entre la obra que crece; ante lo recién nacido y ante lo que está a punto de salir a luz...

Hasta el último momento de realizar esa gloriosa manifestación aspectiva que es un edificio, sigue el arquitecto prospectando y regulando, «emballando ideas» en la transformación real: potenciando su superrealidad de «obra artística». A veces hay también la lucha con el cliente. El arquitecto edificador —ya lo hemos dicho— es un «adelantado» de la sociedad; debe servirla, pero mejorarla en lo que pueda. Debe de forzar, suavemente, pequeños pasos hacia su mejoramiento. En algún caso precisará, sobre todo los genios, de aquella «terribilità» de que hablaba Miguel Angel para imponerse; pero lo

normal es que su oficio, a diferencia del cocinero, venga obligado a dar disimuladamente «liebre por gato»; el cliente suele pedir gato. Hay que procurar que cuando el constructor le entregue las llaves se encuentre con una hermosa liebre.

V. Los proyectos de iglesias

Los proyectos de iglesias contienen la mayor densidad de problemática artística entre todos los posibles proyectos de edificación. Porque aquí lo que pudiéramos llamar funcionalismo físico es de poca monta y, en cambio, el funcionalismo psíquico manda y obliga.

En uno de los últimos cursos —tal como se preveía en nuestros planes y hasta donde pudo realizarse en nuestra Escuela de Madrid— tratamos de aplicar los que creemos buenos métodos al estudio del proyecto de una iglesia.

En la Segunda Semana Nacional de Arte Sacro del año 1964, nos preguntaban sobre cómo se conducía la enseñanza de la edificación religiosa en nuestra Escuela de Madrid. Y para contestar introducíamos, como casi siempre, el tono conversacional. Era como una conversación epilodal de otras mantenidas, vivazmente, sobre el tema de las iglesias¹⁹ convocadas a los estímulos de este sin par estimulador, que se llama Carlos de Miguel; presentes también Luis Moya y el padre Cuyás y Francisco de Inza y el padre Aguilar; y algunos colegas y amigos más o menos asiduos. (Lamentaba que no se hallasen entre nosotros Miguel Fisac, Gutiérrez Soto y algunos otros...) Decíamos ayer... Pero, antes, nos volvemos: para ver cómo anda nuestra antigua invitada;²⁰ que, de pronto, se ausentó.

«Vamos en seguida a despedirnos. Es nuestra última conversación. Y precisamente en este jardín, que despacio va, poco a poco, rodeando a la Escuela de Arquitectura. Surge una pregunta tan despegada, incontaminada de todas las largas discusiones anteriores, que parece increíble. La pregunta es ésta: ¿Cómo tiene que ser una iglesia?

»Recordaba una interpelación de una dama uruguaya a mi padre —creo que en Montevideo—, al término de una de sus conferencias: “Profesor —le dijo—, ¿y qué me dice usted del infinito...?”

»¿Que cómo ha de ser una iglesia? Pues... preciosísima, bellísima, armoniosísima, cantante. Tal es su más obligante ley. Que en el programa del templo el funcionalismo físico es liviano. Utilidades y hasta autenticidades completadoras de la total belleza quedan relegadas a segundo plano. Es el juego armónico lo que priva aquí; es decir, la belleza pura, la que debería llevar nuestro espíritu a catarsis de comunión con el Espíritu Santo. (Si el Padre polariza, sobre todo, lo Verdadero; y el Hijo, la Bondad; del Espíritu trasciende, probablemente, antes que nada, la Suprema Belleza.) Armoniosa ha de ser, pues, la iglesia. Como formada por dedos angélicos.

»Es curioso que esta aparente divagación tratemos de que nos valga para dar en el clavo. Queremos decir, que el proyecto de una iglesia ha de reflejar intensa proyección sobreconsciente; dimanante de esa zona por la que nosotros —animales racionales— somos, también, angélicos. En términos vulgares: que una iglesia, si no es muy inspirada, vale poco. Y concretamente, hablando ya el lenguaje del compositor de arquitectura: que el orden ideal del espacio que corresponde a una iglesia, se nutre de los grandes “temas modélicos”. Los “clásicos” y otros nuevos que, por eso de ser modélicos, provenientes de nuestra sobreconciencia, se encuentran destinados a ser clásicos.

»Nos valen: los modelos de la composición arquitectónica adintelada, en ritmos de pórticos, rodeando a una “cella”; o los de la abovedada, en ritmos de sistemas, continuos, nervados y estrellados... Están por descubrir —que aquí equivale a inventar—, quizás estamos ya descubriendo en nuestros días, otros.

»Una nueva curiosidad sale ahora al paso. Esta observación: el templo antiguo era “concentracionista”. El templo del futuro será “expansionista”. Anótenlo o nótenlo, por lo menos.»²¹

En este momento nos dábamos cuenta de que aquí se acabó lo que pudiéramos llamar el entremés intelectual de aquella conversación, que vino centrada alrededor de la propuesta en cuestión de cómo se enseñaba a proyectar templos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. ¿Cómo se tiende a proyectar templos en nuestra Escuela? (Estamos todavía muy lejos de una situación satisfactoria en este capítulo, dicho sea entre paréntesis.)

Pues bien, esta enseñanza la dividimos en tres etapas bien diferenciadas, que empiezan a ensayar nuestros planes generales de estudio.

1.^a. — Podríamos, con bastante propiedad, bautizar con el nombre de «ambientación» la primera etapa. Comienza por una como «rebusca de los modelos ganados» por la historia de la cultura. De aquellos «temas» arquitectónicos —ordenaciones ideales del espacio, repetimos machaconamente— «modélicos» de que hablábamos antes.

También de otros «ejemplares», pero menos modélicos —románticos— y aun de otros muy estricta y físicamente funcionalistas y aun de algún otro, en mérito sobre todo de curiosidad.

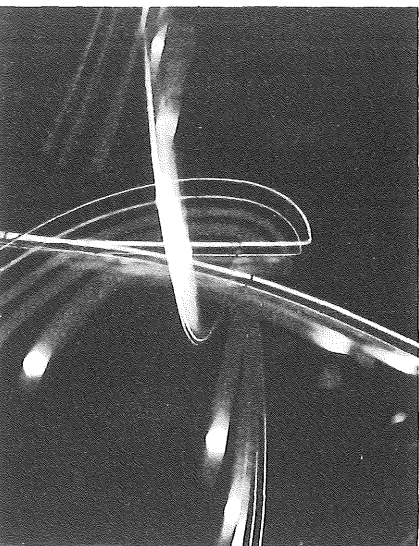
Los alumnos «impregnan» así su imaginación: al írselas mostrando, en proyecciones comentadas, el repertorio más importante de las más famosas y ordinarias, extraordinarias y extrañas iglesias; por dentro y por fuera en vistas generales y de detalles; especialmente del templo catolicorromano. Se les plantea problemática a los alumnos; enfrentados con soluciones, excitados por sugerencias.

Gran riqueza pueden aportar a esta «ambientación», conferencias —y aun cursos si cupieran en suerte— sobre temas relacionados con la liturgia, composición, decoración y ornamentación de templos, etc. Nuestros alumnos tuvieron la fortuna de recibir directamente aleccionamientos del padre Alfonso Roig e indirectamente del padre Aguilar, del padre Cuyás y del padre Cencillo. Más indirectamente todavía, y en orden a criterios básicos, del alto magisterio del cardenal Siri y de nuestro arzobispo de Sion. No faltó alguna que otra lectura de textos que tratan de estos asuntos y también pudieron asistir a algún «simposio», de esos que tienen lugar en salas de exposiciones de Madrid.

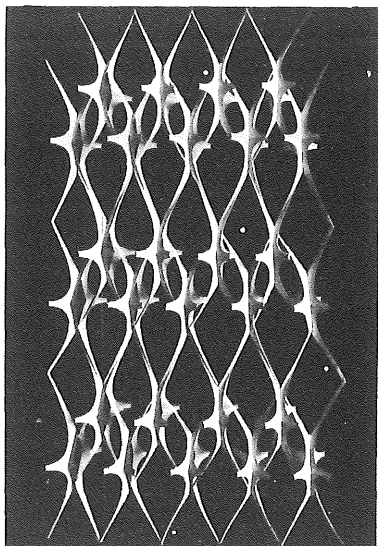
Terminada esta etapa aconsejamos una corta «dormición», el abandono del asunto durante algunos días —una semana como máximo— para que todo lo visto y oído se «decante».

2.^a. — La etapa decisiva es la segunda. Se trata de una gestación, propiamente. (Alguna vez hemos explicado cómo, en el mundo psíquico, ocurre lo recíproco del físico: allí el eón viril, pare; el femenino, fecunda.)

Una verdadera lucha intelectual; tantas veces: frotamientos de nuestras potencias racionales contra la lija áspera de la dificultad; sensibilización de aquella razón, hasta asimilar intuiciones: trabajo de inteligencia, en fin; mucho esfuerzo —como decíamos— para rendir propicia a Atenea. Hay que conocer los problemas y agarrarlos por los cuernos. El funcionalismo físico y psíquico lo vamos recorriendo de la mano de la liturgia, único mentor superior. No olvidando tampoco las tradiciones, las devociones populares. Tene-



a



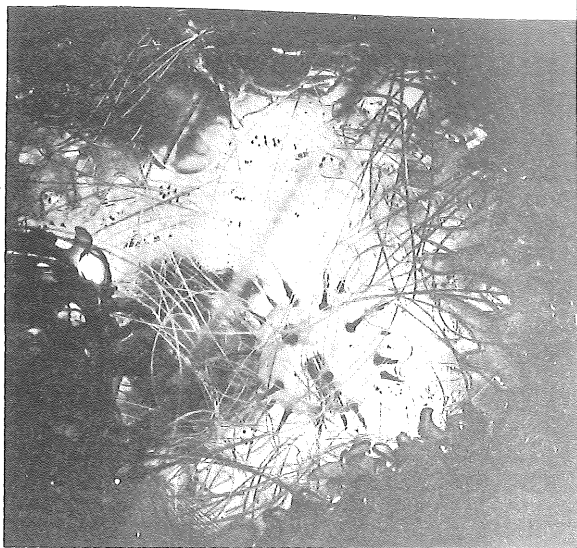
b

mos presentes los repertorios antes vistos; pero planteamos cada problema como recién nacido, desde el origen. Empezando por el emplazamiento y los accesos, terminando por los locales auxiliares del culto.

No acometemos todavía el estudio de la posible —y necesaria— «gran parroquia» con todos sus servicios sociales; sino, únicamente, el del templo. Hay que examinar exhaustivamente todas las acciones espaciales —físicas y psíquicas— que se relacionan principalmente con el acontecer comunitario de la misa; pero sin olvidar las otras funciones del templo, especialmente las sacramentales. No puede acomodarse todo ello más que en un continente muy elástico; debido a las variadas funciones y hasta los contradictorios ambientes que, en tal ámbito, se producen; cada una requiere un especial ambiente: bodas, funerales, procesiones, confirmaciones, etc. El recogimiento individual y la expansión colectiva; la claridad y el misterio...

Del espacio comunitario pásase a examinar la posibilidad de los espacios semicomunitarios, como dedicados a los sacramentos

27. Arquitectura abstracta. a) estudio del profesor **Giorgy Kepez**, b) estudio del profesor **Richard Filipowski** (fot. Nishan Bichajian), c) ideación de una célula básica (fot. Ezra Stoller Associates). **Reprod. del libro M. I. T.**



c

del bautismo y confesión, con todas sus delicadísimas implicaciones de funcionalismo psíquico; por fin los convenientes espacios de intimidad: tanto aquellos donde las almas buscan refugio para ensimismarse y dialogar con Dios, con la Virgen, con los santos y los ángeles, como aquellos de otro género, destinados al servicio del culto, de los clérigos y de los fieles.

Como decíamos, el examen es amplísimo y minuciosísimo y procura descender hasta el último detalle. Por ejemplo: cómo se debe entrar a sentarse en un banco y el tipo de banco más conveniente para sentirse miembro activo de la comunidad de fieles, que ofrece una misa; por ejemplo: las condiciones acústicas y de iluminación de cada lugar. Otro ejemplo: cómo debe estar constituido un confesonario y cuáles son las imágenes que bien hallamos a su vera y qué iluminación les corresponde. Más todavía: cómo deben abatir las puertas y qué tipos de herrajes son los adecuados; dónde debe habilitarse el lugar de útiles de limpieza, etc., porque toda la iglesia ha de estar limpia como una patena.

Ahora bien, lo que nos parece todavía más interesante que el que tal examen se produzca con la necesaria amplitud y detalle, es que coincida en su itinerario con los peldaños concretísimos a recorrer en una normal gestación de proyecto edificatorio. Cada problema conviene que se presente en su momento; en relación con el proceso que va desde la «*lista de usos*» hasta los «*poscroquis regulados*»; pasando por las etapas intermedias de «*programa de conveniencias de localización*», «*colección cardinal*», «*algoritmo tipo*» y «*antecroquis*» y «*croquis*».

Todo este examen, es tanto gestación como aprendizaje. Cada alumno llega a su término con unos croquis, pero también con un tema aprendido. Decimos *unos* croquis, porque estamos convenidos de la conveniencia de que sean varios y no uno solo: por lo menos, dos; como máximo, cuatro; preferentemente, tres.

Es necesario hacer notar que durante el largo trabajo de gestación los alumnos procurarán reprimir ideas —a veces simples ocurrencias— que surgirán constantemente en su mente; tan sólo las confían a «papeles secretos», cuando se trata de algo semejante a un «antojo», que viene con fuerza inmediata y casi irresistible; y otras veces como nebulosa insistente; otras, como lejano atirantamiento magnético. Hay que «encerrar» la imaginación; aunque luego nuestros juicios vengán a confirmar nuestros prejuicios; y aquella idea reprimida sea, a lo mejor, la que, a la postre, prevalezca. Esas represiones son precisas para que no se malogre el orden conveniente a la gestación.

Durante la misma, con el estudio del problema nos abrumarán los datos: condiciones tan numerosas y, a veces, incompatibles; que nos enfrentan en cada momento con la «sobredeterminación» del problema. Era lo esperado, amigos míos, lo ya anunciado. Tal carga abrumadora de sobredeterminación no es más que la prueba patente e incontrovertible de los grados de artisticidad, de las posibilidades de belleza que nos ofrece la proyectación de una iglesia.

3.^a. — Y ahora la última etapa: con la exposición y procesamiento de los croquis. Viene el momento de la crítica, de la opinión, contrastada por discusiones, en que la moderación debe ser norma y la autoridad conviene que nos acompañe.

Delante de los croquis —preferiblemente «croquis plásticos», que no «maquetas»: a un lado, el autor; al otro, los alumnos críticos; en medio, los profesores jueces. Pero no bastan tales personas en tal proceso; conviene invitar al juicio a alguna autoridad: jerarquías eclesiásticas, arquitectos acreditados en este noble tipo de edificios, artistas de valía, profesores de proyectos en nuestra

Escuela, etc. Es más, incluso puede solicitarse opinión ingenua: al hombre de la calle, a la beata con sensibilidad estética o sin ella, al niño...

Todas las opiniones posibles deben de recogerse por el jurado, que ha de decidir qué croquis, entre los que presenta cada alumno, debe desarrollarse en proyecto. Y, por otra parte, ha de calificarlos.

La utilidad de esta última etapa no es sólo la obtención de una luz verde para seguir adelante, sino una nueva impregnación, vital para los alumnos, al contrastar las propias ideas —plasmadas en los croquis— con las presentadas por otros croquis, con el juicio ajeno y con exigencias no tenidas eventualmente en cuenta.

Terminada esta etapa conviene otra nueva «dormición» para fijar en el espíritu todo lo oído y visto y juzgado. Pero ya los alumnos salen para la realización del anteproyecto y del proyecto de la «jurisdicción» de nuestra cátedra y pasan a la cátedra de Proyectos, en que nuestra intervención es simplemente de consulta. Mas es casi seguro que si las etapas anteriores se recorrieron puntualmente, humildemente, entonces, como recompensa, dulcemente, armoniosamente adivinando, encontrando —justificando—, el proyecto surgirá predestinado, como en una aurora de concierto.

VI. Arquitectura abstracta

Esta apasionante aventura de lo que hemos llamado «arquitectura abstracta» nacía, precisamente, durante la preparación de los «croquis plásticos», de que hablábamos en el capítulo anterior, y precisamente al querer hacerlos lo menos «plásticos» posibles.

Pedíamos a los alumnos que consiguiesen la más intensa, pura y vana texturalidad; evitando masa y colores. El tema iglesia, en cuestión, se prestaba a ello; por la gran libertad debida a su riquísima sobredeterminación —a su artisticidad—, por la «flexibilidad» de sus compartimentaciones, por el ligero bagaje de su funcionalismo físico y el casi aterrador de su funcionalismo psíquico.

El realizar esa especie de «antimaquetas» —que trataban de ser los «croquis plásticos»— constituía bonísimo ejercicio para aprender a ver y a orientarse en el vacío —importante para el arquitecto— y además, era también el «ir a la moda»; porque, ya decimos que la edificación se nos está volviendo más y más «texturalista».

Como consecuencia de tal sana tendenciosidad, esos croquis

iban adelgazando sus corporeidades y palideciendo; en cambio saltaban a la vista y excitaban la orientación las mil peripecias del espacio incluso. Resaltaban las claridades de unas zonas, los vivos reflejos de un alambre, la angustia de tal «garganta zonal»... Y atenazaba la espera de lo que en aquellas compartimentaciones podía ocurrir... Era en verdad curiosa impresión la de tales antimaquetas.

Pero la cuestión es que, dado el primer paso, liberador de sustantividades y cualificaciones, vino en seguida la gran tentación. ¿Por qué no la gran liberación? ¿Por qué no van a poder estas texturas desprenderse y tirar por la borda la pesada servidumbre de tener que servir a crear ambientes precisamente adecuados al vivir humano?

Entonces un deslumbrador paisaje se ofrecía a nuestra ilusión: preparar texturas —architexturas, se entiende— líricas, épicas, dramáticas; «cantos poéticos», como los de la palabra. ¿Un campo artístico sin descubrir todavía? No del todo. Cerquita anduvieron algunos escultores «desviacionistas», que se creyeron que sin corporeizar podían seguir haciendo escultura; muy cerca se encontraba Calder, con sus «movibles»; tampoco muy lejos aparecían algunas producciones «de ensayo» cinematográficas, liberadas de «naturalismos» y de «argumento» literario. Dentro del campo, recientes estudios, montajes y fotografías (fig. 27) de Kepez, Filipowsky...

Pero el centro del campo, sí, sin hollar. El trabajo en ese centro era el siguiente: con todo el repertorio ordinal: nodos, direcciones, zonas, en juegos armónicos de toda clase de «simetrías»; con «modelos» y «positivos»; realizar architexturas deslumbrantes, de pura poética en la ordenación espacial: con globillos mínimos de plástico, con delgados hilos metálicos, con láminas de cristal y hojas de papel pergamino, con granulosas arenas, felpudos terciopelos, escamas de mica, sutiles tules, mirajes de agua, celajes... y luz, y haciendo actuar fuerzas.

Con estos elementos ir realizando el orden imaginado, prospectándolo: concretando las ideas: creando casi abstractas texturas; con mínima materialidad, para que la «vanalidad» completa y su viva espacialidad, llena de energías, y hasta de sorpresas, se nos presentara evidente, fascinante.

El cine, arte hermano, podía —debía— venir en nuestra ayuda; a colaborar decisivamente. Más que ningún otro trabajo artístico, el del cine podía presentarnos la imaginaria acción que nuestro orden preparaba; evidenciándonos sus posibilidades y subrayando el encanto de toda esa «música» espacial.

Le decía —pasado algún tiempo— a Ramón Garriga: «He ahí un hermoso y fértil campo para desarrollar sus dotes; láncese a ello, audazmente.»

Nuestros primeros intentos escolares fueron más tímidos. Pero no por ello menos interesantes. Mostraban lo difícil que es «despegar». Los alumnos expusieron sus creaciones con entusiasmo espezanzado, regocijo expectante y éxito muy variable en la madrileña y generosa Sala Biosca, que con tanto tino y espíritu renovador dirige su propietario Aurelio Biosca.

Algunas de estas «antimaquetas» se expusieron luego, como epílogo, en la exposición de Arquitectura española que organizamos —Carlos de Miguel a la cabeza— en 1962, en Tokio. Luego pidió París la exposición, pero aquí nuestros organizadores fallaron a última hora. España no pudo, pues, en aquella ocasión, dar la resonancia debida a esta nueva anticipación suya en la historia del arte. Anticipación relativa; pues, respecto de la pintura y de la escultura, nuestra arquitectura llegaba —como siempre llega la arquitectura edificatoria en los movimientos artísticos— con un cuarto de siglo de retraso.

Notas

¹ José Antonio Primo de Rivera, posiblemente el mejor ejemplar humano de la generación europea, que entró en línea pública al comienzo del segundo tercio de este siglo, asumió la herencia de los maestros intelectuales de la España anterior; adoptando posturas unamunianas, problemática orteguiana y soluciones orsianas. Había dicho: «Queremos a España, porque no nos gusta», lo cual es metafísicamente correcto.

² Este último año parecen volver a resucitar las «academias» organizadas por los Colegios Mayores, comprobado el fracaso de tratar de integrar estos estudios en nuestras Escuelas. Creemos que volverán a adquirir el auge conveniente.

³ Actualmente la sociología edificatoria y urbanística está tomando gran interés. Ramón Garriga introdujo estos estudios en nuestra Escuela.

⁴ Los «técnicos de la edificación» y los «decoradores» quedarían profesionalmente a un nivel intermedio entre el de «oficiales de arquitecto» y el de «ayudantes de arquitecto»; oficiales, porque practican en grado superior su propio oficio; ayudantes, porque se encuentra el arquitecto en situación de requerirlos en su ayuda.

⁵ Vertebralmente, la historia de la edificación es la sucesión de esfuerzos para convertir los diferentes «programas» de edificios —esas texturas nacidas de las ocasiones de existir— en los grandes temas modélicos, con «tensiones transcendentales» y después de largas experiencias en que fueron tenidas en cuen-

ta sus múltiples «razones de ser». Así nos fueron legados esos grandes y eternos modelos: el dolmen y el menhir, la pirámide y el zigurat; el templo egipcio y el griego; las termas, los circos y teatros y el acueducto romano; el monasterio románico y la catedral gótica, el palacio del Renacimiento, la plaza barroca, el rascacielos neoyorquino, etc.

⁶ Recordaremos que decía: «Espero que nadie se figure que eso de la creación de formas tiene algo que ver con la arquitectura».

⁷ La teoría de la forma pura como contorno integral y aparential queda fundamentalmente establecida por Karl Wiesinger en su libro *Grunlagen der Architekturtheorie*, ya citado en las Notas al Escrito primero.

⁸ Queremos destacar en este capítulo de Historia de la Arquitectura Española de Fernando Chueca aparecida en 1966.

⁹ ^{8 bis} HERMANN WEYL, *Symmetry*, Princeton University Press, 1952.

¹⁰ ⁹ Se dice que un sistema de ordenación constituye «grupo» cuando se cumplen las siguientes condiciones:

1) La identidad forma parte del sistema.

2) Si la ordenación S forma parte del sistema, la S-1, también.

3) Si la ordenación S y la T forman parte del sistema, la S T, también.

¹¹ ¹⁰ Publicado por la *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomos L-II y L-III, Madrid, 1959.

¹² ¹⁰ S. Mataré, en su libro *L'Espace humain*, nos muestra hasta qué punto el «espacialismo» y el orden y organización del espacio conquistaron el pensamiento en nuestros días. Una de las más patentes pruebas es el empleo metafórico innumerable y aun abusivo de términos puramente espaciales.

¹³ ¹¹ Corresponden normalmente, tanto al escribir como en el lenguaje gráfico de los proyectos, estas «clases» de simetrías —o armonías ordinales— con lo que llamamos el «verso», el «verso libre» o «romance» y la «prosa».

¹⁴ ¹² KOYRÉ, *Ephiménides, le menteur*. Abel Hermann, París.

¹⁵ ¹³ Precisamente por la «frecuencidad» de cualquier textura.

¹⁶ ¹⁴ Que requieren infinitas impregnaciones particulares: así la «casa para siempre».

¹⁷ ¹⁵ *Op. cit.*, en Notas al Escrito primero.

¹⁸ ¹⁶ El autor prepara —en colaboración con Fernando Amezqueta— una *Técnica de proyectar edificios*.

¹⁹ ¹⁷ Con tal título subrayamos la libertad del artista.

²⁰ ¹⁸ Más tarde cambiarán las cosas.

²¹ ¹⁹ Las reuniones se celebraban en el Colegio de Arquitectos de Madrid.

²² ²⁰ Nos referimos a la Ley de Enseñanzas Técnicas.

²³ ²¹ Nuestro pensamiento estaba en la línea que iba a convertirse en rectora, después del Concilio. Y ahora no resistimos a la tentación de decir media palabra sobre el espíritu del Concilio en lo que se refiere a sus consecuencias edificatorias, por lo menos. Lo difícil consiste en superar las dificultades de una repristinizacion católica. El catolicismo es un «estado adulto». No podemos ponernos a «jugar al aro». Para ser más católicos *hay que seguir desarrollando el catolicismo*. No basta *continuar*; ni equívocamente, «evolucionar». (Ese evolucionar se queda para los «pasos de revista»); no es lícito retroceder, aunque haya que podar.

En dirigir todo ello manda la sabiduría del Pastor Máximo, al cual nos sometemos, como siempre. Pero, uno, como arquitecto responsable, en este caso, también se cree obligado a decir su media palabra.

Índice de nombres

AGESANDRO, 56, 57
 AGUILAR, padre, 143, 145
 ALBÉNIZ, 15
 ALBERTI, 126
 ALEJANDRO, 52
 AMEZQUETA, 5, 152
 AMOR RUIBAL, 81
 ANGÉLICO, fra, 38, 72
 ARFE, 125
 ARGOTE, JOSÉ MARÍA, 12
 ARISTÓTELES, 82

BACH, 41, 51
 BACHELARD, 59
 BACKSTRÖM, 29
 BASTERRA, 101
 BAUDELAIRE, 91
 BAUMESTER, WILLY, 36
 BEETHOVEN, 40
 BELLINI, 71
 BENSE, MAX, 50, 54, 80
 BERENSON, 50, 70, 82
 BERNDT, RODOLFO, 21
 BIOSCA, AURELIO, 151
 BLANC, EMILIO CARLO, 18, 67, 82, 103
 BLANCO SOLER, LUIS, 120
 BLONDEL, 126
 - BOHÍGAS, ORIOL, 116
 BOLCK, 90
 BOLLNOW, 59, 82
 BORISAVLEVITCH, 65
 BOTICELLI, 70

BOU, 35
 BRAMANTE, 13, 15
 CAJAL, 108
 CALDERÓN, 41
 CAMBRAY, 126
 CAMÓN AZMAR, JOSÉ, 81
 CANTOR, 132
 CASÓN, 52
 CENCILLO, padre, 82, 145
 CERVANTES, 78, 138
 CÉSAR, 56
 CÉZANNE, 82
 CICERÓN, 86
 CLIMENT, CARLOS, 27, 81
 COMPTE, AUGUSTO, 91
 CROCE, BENEDETTO, 50
 CUYÁS, 143, 145

CHAMBERLAI, 35
 CHENG, EUGENIO, 92, 103
 CHOPIN, 40
 CHUECA, FERNANDO, 152
 CHURRIGUERA, 124

DALÍ, 80
 DANTE, 78
 DELGADO, SINESIO, 20
 DONATELLO, 86
 DURÁN, MIGUEL, 125
 DURATI, CUESTA, 132

EHRENZWEIG, ANTON, 58, 73, 81, 88
EPIMÉNIDES EL MENTIROSO, 136
EPSTEIN, 40

FALLA, 41
FIDIAS, 27, 40, 58, 131
FILIPOWSKI, RICHARD, 147, 150
FISAC, MIGUEL, 143
FRAISSE, P., 82
FRANCIA, 70
FULLAONDO, DANIEL, 65, 82
FÜRTWÄGLER, 39

GARRIGA, RAMÓN, 5, 151
GAUDI, 78, 126, 142
GAUGUIN, PABLO, 92
GIEDION, 81
GIORGIONE, 71
GOETHE, 17, 36, 71
GÓNGORA, 39
GOYA, 15, 40, 69
GRECO, 74

- HEBREO, LEÓN, 81
- HEGEL, 14
- HEIDEGGER, 79
HEINE, 132
- HEISENBERG, 21, 79
HERRERA, JUAN DE, 41, 124
HOELDERLIN, 33, 59
HUARTE, MIGUEL, 125

INGRES, 26, 39
INZA, FRANCISCO DE, 143

JACOBION, ALLAN, 88
JONES, IÑIGO, 126
JUAN JACOBO, 90
JUAN PABLO, 91
JUAN RAMÓN, 38

KAHN, LOUIS, 22, 80, 142
KANDINSKY, 39
KEPEZ, GIORGY, 147, 150
KLEIN, 132
KOLTZE, 58
KOYRE, 136, 152

LABROUSTE, 17
LANG-TI, 93, 107
LANG TI-CHENG, 90
LE CORBUSIER, 31, 128, 142

LEOZ, RAFAEL, 128, 135-137
LESSING, 56, 59, 60
LI-TAI-PU, 39
LYSIPPO, 40

MALEVCH, KASIMIR, 29
MALLARMÉ, 39
MALLO, CRISTINO, 75
MALRAUX, 120
MANN, THOMAS, 21
MANTEGNA, 41, 71, 82
MARTEN, 126
MATARÉ, S., 152
MAUROIS, ANDRÉ, 103
MENDELSON, 142
MICHOTTE, 65, 82
MIGUEL ANGEL, 40, 44, 70, 78, 142
MIGUEL, CARLOS DE, 143, 151
- MILÁ Y FONTANALS, 5
MILIZZIA, 121
MONOD-HERZEN, EDOUARD, 52
MOORE, HENRY, 55
MORLANZA, GIL, 125
MOYA, LUIS, 125, 143
MOZART, 39

NELSON, 77
NERVI, LUIGI, 81
NEWTON, 71
NIETZSCHE, 38
NUÑO, GAYA, 78

ORS, EUGENIO D', 19, 66, 79, 82, 88,
103
ORTÍZ Y SANZ, JOSÉ, 125
OSBORNE, 78
OSWALD, 71

PALLADIO, 77, 126
PASCAL, 91
PÉREZ-CACHO, LAUREANO, 11, 12, 78
PERRAULT, 126
PERUZZI, BALTASAR, 142
PICASSO, PABLO, 38, 57, 80
PIERO, 70
PIJOÁN, JUAN, 71
PIRANDELLO, 22
POE, 40
POLICLETO, 40
PONTI, GIO, 129
POUSSIN, 39
POWELL, 35

PRAXITELES, 40
PRIMO DE RIVERA, JOSÉ ANTONIO, 151
PUIG, 116

RAFAEL, 39, 71
RASMUSSEN, 77
RAVEL, 15
REINIUS, 29
REMBRANDT, 69, 73
RIBERA, PEDRO DE, 70, 126
RODIN, 40
RODRÍGUEZ, VENTURA, 123
ROHE, 31, 41, 77
ROIG, ALFONSO, 145
ROSMINI, 80
RUBÉN, 39
RUBENS, 69
RUSCONI, 126
RUSSELL, B., 136

SARTRE, 59
SCAMOZZI, 126
SCOPAS, 40
SCOTT, WALTER, 92
SCHILLER, 36
SCHILLINGER, JOSEPH, 21
SCHINKEL, 126
SCHÖNBERG, 41, 65
SCHOPENHAUER, 50
SERLIO, 125, 126
SEURAT, 41, 73, 74, 82
SHAKESPEARE, 77
SIMONET, JULIO ENRIQUE, 5
SIRI, 145
SÓCRATES, 20, 97
SOLANA, 57

SOTA, ALEJANDRO DE LA, 15, 17
SOTO, GUTIÉRREZ, 143
STRAUS, 63

TANGE, KENSO, 49
TEILHARD DE CHARDIN, 94
TINTORETTO, 71
TIZIANO, 69, 71
THORPE, THOMAS, 126
TOMÁS, santo, 103
TOVAR, ANTONIO, 79
TURA, 70

UCELLO, 39, 70

VALÉRY, PAUL, 41
VAN GOGH, 74
VANBROUGH, 77
VANDELVIRA, 125
VELÁZQUEZ, 39, 69
VER MEER, 73
VERONÉS, 71
VIGNOLA, 126
VILLANUEVA, 124, 126
VINCI, LEONARDO DE, 14, 70, 131, 142
VIOLET LE DUC, 126
VITRUBIO, 128

WEDEWER, 50, 81
WEYL, HERMANN, 131, 132, 152
WIENINGER, KARL, 20, 65, 79, 138, 152

ZABUCCO, 126
ZARMELO, 132
ZUBIRI, 22

nueva colección labor

obras
publicadas

- | | |
|-------------------------------|--|
| H. Laborit | 1 del sol al hombre |
| Bernard Voyenne | 2 historia de la idea europea |
| Ludovico Geymonat | 3 filosofía y filosofía de la ciencia |
| Peter Michelmoré | 4 einstein, perfil de un hombre |
| Juan-Eduardo Cirlot | 5 el espíritu abstracto |
| Margherita Hack | 6 el universo |
| M. I. Finley | 7 los griegos de la antigüedad |
| Arthur Klein | 8 masers y lasers |
| R. Furon | 9 la distribución de los seres |
| Jean Le Floc'hmoan | 10 la génesis de los deportes |
| Paolo Rossi | 11 los filósofos y las máquinas |
| Louis L. Snyder | 12 el mundo del siglo XX (1900-1950) |
| G. B. Richardson | 13 teoría económica |
| Jean Guichard-Meili | 14 cómo mirar la pintura |
| Eduardo Ripoll Perelló | 15 historia del próximo oriente |
| Emrys Jones | 16 geografía humana |
| Albin Lesky | 17 la tragedia griega |
| A. Laffay | 18 lógica del cine |
| Siegfried Wiechowski | 19 historia del átomo |
| Charles Werner | 20 la filosofía griega |
| Aurel David | 21 la cibernética y lo humano |
| Jan Vansina | 22 la tradición oral |
| H. y G. Termier | 23 trama geológica de la historia humana |
| Claude Cuénot | 24 teilhard de chardin |
| Juan Vernet | 25 literatura árabe |
| Gillo Dorfles | 26 últimas tendencias del arte de hoy |
| C. F. von Weizsäcker | 27 la importancia de la ciencia |
| Albert Ducrocq | 28 la aventura del cosmos |
| Pierre Massé | 29 el plan o el antiazar |
| Serge Lifar | 30 la danza |

| | | |
|-------------------------------------|----|--|
| W. F. Hilton | 31 | satélites artificiales |
| Silvio Zavatti | 32 | el polo ártico |
| Roy MacGregor-Hastie | 33 | mao tse-tung |
| Pierrette Sartin | 34 | la promoción de la mujer |
| J. M. Millás Vallicrosa | 35 | literatura hebraicoespañola |
| Gina Pischel | 36 | breve historia del arte chino |
| Antonio Ribera | 37 | la exploración submarina |
| Dr. Pierre Vachet | 38 | las enfermedades de la vida moderna |
| J. A. V. Butler | 39 | la vida de la célula |
| Paul Roubiczek | 40 | el existencialismo |
| Gaetano Righi | 41 | historia de la filología clásica |
| Silvio Zavatti | 42 | el polo antártico |
| M. Gauffreteau-Sévy | 43 | hieronymus bosch "el bosco" |
| Pierre Idiart | 44 | la cantidad humana |
| Victor d'Ors | 45 | arquitectura y humanismo |
| Vladimir Kourganoff | 46 | introducción a la teoría de la relatividad |
| Henry B. Veatch | 47 | ética del ser racional |
| M. Crusafont Pairó | 48 | el fenómeno vital |
| W. H. Thorpe | 49 | ciencia, hombre y moral |
| P. Bourdieu y J. C. Passeron | 50 | los estudiantes y la cultura |

otros volúmenes en preparación

Editorial Labor, SA.

Barcelona - Madrid - Buenos Aires
Río de Janeiro - México - Montevideo